RIVISTA

Teatrale Italiana

(D' ARTE LIRICA E DRAMMATICA)

Anno IV. Volume VII.

ITALIA, 1904.

INDICE DEL SETTIMO VOLUME

Ai Lettori,

Con questo primo fascicolo del nuovo anno 1904, assumo la direzione della **Rivista Teatrale Italiana**; *e mentre mando un saluto di cuore al mio predecessore e fondatore di questo organismo così bene accetto al pubblico italiano, e un saluto fraterno ai colleghi di redazione, impegno tutta la mia buona volontà e il mio zelo perchè il terreno finora conquistato perduri, e sempre nuove simpatie vengano a quest'opera, la quale trova nell'appoggio di autorevoli scrittori e nell'amore di quanti lavorano per il decoro e la fortuna del nostro teatro, la ragione di ogni sua vitalità.*

A. Calla-Paternostro

Tra BERLIOZ e WAGNER

Il centenario di Berlioz ha risvegliato in Francia l' entusiasmo per il grande musicista innovatore e ha un pò, dovunque l'arte della musica abbia fervidi cultori, rinsaldate le cognizioni della fede e della audacia innovatrici che furono la fiamma e la forza di quel temperamento singolare. Riordinando, in proposito, il periodo di storia musicale che corre dal principio del secolo decimonono ai nostri giorni e contemplando le evoluzioni e la stratificazione di circa cento anni, si è indicato Berlioz — e tale appare — come fonte primaia d' un nuovo ordine d' idee accanto a quell' altra scaturigine di prodigiose energie creatrici che fu Riccardo Wagner.

Chi abbracciasse con uno sguardo generale tutti i moderni laboratorii di musica, tutte le moderne zone di terreno produttore, potrebbe difatti attribuire alla seminagione simultanea di Berlioz e di Wagner i germogli, i fiori, i frutti dell' epoca nostra, che, per quanto varii, sono pur sempre affini tra loro o formano una gamma graduale di tendenze e metodi. Ma questo aspetto complesso dell' arte di oggi, come farebbe la semplice successione delle date storiche, allontana l' indagine dalla verità. Gli è che in arte come in sociologia non bastano alla esatta coordinazione della storia nè le nozioni cronologiche nè i segni del passato che si trovano impressi nell' attualità. Il genio demolitore e riformatore di Berlioz fu, è vero, contemporaneo a quello di Riccardo Wagner e anzi, nell'inizio dell'attività precoce ed impulsiva, lo precedette di alcuni anni; nondimeno l'influenza dell' opera del taumaturgo germanico, apparentemente lentissima, fu, in sostanza, più diffusa, più larga, più sicuramente

progressiva di quella dell' opera che l' emulo francese gettò come una valanga sulle teste della folla incredula e ribelle.

E se nella tecnica di oggi si ritrovano insieme la scienza di Wagner e la scienza di Berlioz, gli è che questa è arrivata a noi per vie prettamente scolastiche. Il che non si ha da confondere col fenomeno che si chiama: influenza.

La storia ci dice che l' incredulità, la ribellione, la diffidenza, il disdegno e perfino il disprezzo furono i primi gesti del pubblico e del mondo artistico all' apparizione del dio Wagner come a quella del dio Berlioz. Ma la manifestazione formale della sorpresa o l'ostilità naturale determinata dall' impossibilità di comprendere il nuovo verbo, rappresentavano al cospetto di Wagner un periodo di sbigottimento preludiante alla comprensione e all' assimilazione, mentre rappresentavano al cospetto di Berlioz il diniego assoluto, la violenza che si opponeva alla violenza, il potere resistente di qualche cosa che era troppo dissimile dall' arte sua e che inesorabile gli sbarrava il cammino.

Gli è che quando nacque Berlioz, per le vene musicali della Francia fluiva la più genuina e semplice melodia italiana, quella melodia eminentemente ritmica e cadenzata che rispondeva a una sensibilità ingenua e sobria come di animo verginale, quella melodia dalla eleganza filiforme che agguagliava e ricordava nella musica l' espressione pittorica della dolcissima purezza giottesca. Le orecchie dei parigini erano ancora carezzate dalle note di Paisiello, di Cimarosa, di Pergolesi, di Zingarelli. Nei programmi dei concerti figuravano anche i nomi dei minori: Andreozzi, Nazzolini, Crescentini, Anfossi. Si eseguiva altresì a Parigi musica dal Paër e di Simon Mayer, che componevano all' italiana. Dilettavano molto le sinfonie di Haydn, che non distoglievano i nervi dal culto e dal godimento della tenue e gentile semplicità. Il sereno Cherubini era il maestro più festeggiato; e Beethoven, il precursore dei precursori, già celebre in Prussia, era quasi sconosciuto. In questo ambiente vagì il bimbo ch' era destinato alle battaglie più accanite. Per una strana dissonanza del destino, intorno alla sua culla e intorno alla casa della sua adolescenza aleggiarono i fantasmi che meno gli potevano essere propizii. E da quell' epoca — ch' egli poi chiamò dispregiativamente “ *periodo di transizione crepuscolare nell' attesa del sole rossiniano* „ — sino alle prime avvisaglie della guerra tra lui e il passato preclaro, glorioso, intangibile, nulla accadde a Parigi che gli potesse preparare il campo ed avvicinare la sua musica agli orecchi, al cuore e al cervello dei suoi ascoltatori. Se riu-

sciva a destar meraviglia, questa meraviglia era ben lungi dalla sensazione del diletto, e non diventava ammirazione che raramente, per qualche affinità individuale. Il passaggio dalla leggiadria lineare del canto italiano alla concezione quasi apoplettica del linguaggio musicale pieno di tutte le emanazioni foniche offerte dall' orchestra giganteggiante era troppo rapido, troppo brusco, troppo violento, troppo scombussolante. Sulle fresche e dolci acque fluenti tra rocce immacolate e poi, più giù, tra fiorellini di prato o fra gli steli di mammole nascoste in brevi selve non paurose, egli scaraventava torrenti di fuoco o una spaventosa spruzzaglia incandescente, pari a quella che lanciata dalla bocca d'un vulcano ricade sparpagliata minacciosamente come una pioggia infernale. Egli si emancipava con frenesia a guisa d'un cavallo selvatico, e correva, correva, inebriato dalla corsa medesima, la criniera al vento e le nari fumanti. Si distaccava così dal passato senza neppur guardarlo. Nessuno anello, nessun filo lo univa ad esso, ed egli non trovava quindi, non poteva trovare, nei suoi contemporanei, nessun valido gancio di comunicazione con l' avvenire.

Ammiratore di Gluck e di Spontini, di Weber e di Beethoven, ma orgoglioso e indipendente per indole sino alla follia, non pensò, nemmeno ai suoi primi passi, di derivarne maniere o metodi o semplicemente criterii. Il concetto di innestare, nell' essenza, la musica al sentimento umano e all' anima delle cose, generò subito in lui uno stile tutto suo, uno stile di cui non si scorgevano le norme esteriori nella varietà del suo temperamento inquieto ed esuberante, uno stile fatto di ricerche senza limiti che uscivano dall' orbita della scienza strumentale di quei tempi anche per gl' ingegni più avanzati. Lo stesso Schumann, che ne valutava la possanza, era titubante nell' accettare i mezzi a cui Berlioz ricorreva con avidità di novelli prodigi, e, analizzando la *Fantastique*, si domandava se fosse bene che Berlioz non disdegnasse nulla per ottenere la sonorità, il rumore, lo scroscio, la rintronazione e se avesse ragione di servirsi di tanti elementi eterogenei.

Era dunque impossibile che nel contatto di Berlioz con la folla o con i competenti d' allora o anche con i suoi pochi ammiratori sinceri, si sviluppasse la corrente della continuità, nascosta o palese, atta a serpeggiare a traverso il tempo comunicando il fluido originario alle generazioni successive e, quasi ad insaputa loro, insinuandolo nelle radici del tronco comune. Ed è facile intendere come questa corrente si sia invece sviluppata dal contatto che dapprima una ristretta schiera d' iniziati e poi una schiera maggiore hanno avuto con l' opera di Wagner, imposta, senza dubbio, dal fanatismo

di pochi, spesso incompresa, non di rado vilipesa, ma non del tutto distaccata, in origine, da qualcosa di preesistente, epperò non estranea mai al tumulto implacabile delle forze che fatalmente trasformano l' arte.

Forte del suo istinto dominatore, anelante a nuovi orizzonti, quest' aquila della musica, con le ali aperte e pronte, prima di spiccare il volo, guardando il sole, sentiva nei palpiti dell' aria la voce persistente di Gluck, il fascino di Mozart, l'incantesimo di Beethoven, e sentiva giungere già, come un profumo irresistibile, la malìa di Rossini; e Gluck, Mozart, Beethoven, Rossini furono gli spiriti del suo spirito. Le sue ali fremevano nell' indugio magnetico. Poi si librarono levandosi dritte nello spazio, e parvero seguire le linee azzurre che quei grandi avevano tracciate. L' aquila fiera cercò altrove il suo cielo. Salì sempre più in alto. Quando fu libera e sola, disse superbamente: " qui non ci sono che io, e non debbo nulla a nessuno „. Ma udì, lontano lontano, una divina parola in un linguaggio non suo. Non disdegnò di ascoltarla bene. E come n'ebbe inteso l' accento soave, amò quella voce. Era la voce di Vincenzo Bellini.

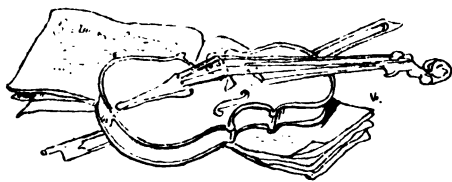
Sicchè l' innovazione di Wagner non era una violenza, non era una emancipazione selvaggia, non era l' abbattimento dei santuarii del passato e la distruzione dei templi allora sorti, non era il fiume che straripa e allaga travolgendo il grano maturo e i floridi frutteti; ma era semplicemente l' alba d' un giorno che, come sulla eterna bianchezza dei ghiacci polari, succedeva a un altro giorno senza essere stata preceduta dalla notte. In questo fatto della successione e della concatenazione risiede la causa razionale dell' influenza esercitata da Wagner. Prima di trasformare e di trasformarsi egli aveva assimilata l' arte altrui; e quindi l' arte sua non poteva non avere la facoltà di riavvicinarsi ai contemporanei e di farne i seminatori dell' avvenire. Parrebbe che l' idea informatrice del teatro wagneriano — l'idea nazionale di rinverdire e reintegrare, in una inclita poesia di parole di note e di plastica, la tradizione della leggenda tedesca — fosse stata un freno all' influenza; ma il pensare ciò è un errore dovuto a una frequente superficialità di raziocinio. Anzitutto, s' intende — o, meglio, dovrebbe intendersi — che quando si parla dell' influenza di Wagner non si considera il concetto ch'egli aveva del teatro, nè l' ambizione onde volle recarlo in dono alla patria come una istituzione complessivamente grandiosa di nazionalità poetizzata. Tuttavia la solennità del suo teatro ha eccitate le fantasie, ha attirata l' attenzione del mondo, ha costretto i curiosi e

i profani ad ammettere la singolarità di quell'imponenza, ha insomma spianate le strade alla diffusione.

Le opere di Berlioz non hanno potuto fare tutto questo.

La musica di Rossini, di Donizetti, di Bellini, di Meyerbeer, di Verdi è stata il baluardo insormontabile per l'autore rivoluzionario del *Benvenuto Cellini* e della *Dannazione di Faust.* I suoi capilavori, anche adesso, dopo tanti anni, sono eseguiti per eccezione, perchè non trovarono a tempo le strade da percorrere.

E mediante la diffusione, Riccardo Wagner ha compiuta la conquista, ha allargata la sua anima sul vasto territorio di tutte le nazioni civili lasciando cadere, dovunque, come da un manto imperiale, le gemme del genio, consapevole forse più del suo pensiero e delle sue idealità che della sua ricchezza di musicista. Il poeta è stato il diffonditore; — il musicista è stato il riformatore. Il risultato della sua influenza è, e doveva essere, puramente musicale. Le grige e prolisse ostentazioni dei suoi metodi non hanno impedito alla sua luce di espandersi. E difatti, oramai, su tutta la fioritura della musica moderna è sparsa, evidente o dissimulata, integra o corrotta, la luce wagneriana.

Roberto Bracco

La " Sorcière „ di Vittoriano Sardou...

NEI RIGUARDI DEL " NUOVO STILE „ DELL' ARTE DRAMMATICA

Ascoltando la " Sorcière „ di Vittoriano Sardou, al " teatro di Sarah Bernhardt „, e vedendo cento e cento braccia protendersi verso il proscenio a fine di unire in una sola acclamazione la interprete, davvero sublime, e l'ottimo dramma del " Maestro „ io mi domandavo quasi atterrito:—Sogno o sono desto?— È la mia una illusione ottica, oppure assisto ad una grande realtà?—

E, a mano a mano che le scene si svolgevano dinanzi a me in una atmosfera calda, impregnata di voci che sembravano venire d' oltretomba, e in un fascio di colori, di luci, di gemme scintillanti, che mi offuscavano la vista, il mio sogno si andava allargando. Chiusi gli occhi, mi parve rivedere le ombre di Alessandro Dumas figlio, di Emilio Augier, di Enrico Becque. Schernivano esse ai " fantocci „ che passavano sopra la scena; e, come se una fioca voce uscisse dalle loro pallide labbra, dicevano: — le nostre Eroine e i nostri Eroi, erano di carne e ossa! Dove sono più? dove sono andati?... A che tanto fervore di plauso, a che tanti repentini entusiasmi?... Noi pure quei plausi, e quegli entusiasmi, abbiamo conosciuto; ma essi andavano, non a creature morte, sì bene a creature vive! —

Il " secondo atto „ era finito: la mente piena ancora della Visione che l' aveva attraversata, quasi pauroso di me, quasi inebetito, volli— come gli altri spettatori — uscire a respirare, nei corridoi e nell'atrio, una boccata d' aria.

E là m' aspettava nuovo spettacolo strano. Tutti quegli " abiti in coda di rondine „, tutte quelle dame scollate, adorne di gemme preziose, uscivano in gridi d' ammirazione sincera: — bello, bellissimo!: superbo! adorabile! maraviglioso! —

Questa volta, mi risvegliai per davvero!

*

Finito il dramma farraginoso — vero dramma da burattini — e tornato a *riveder le stelle*, cercai d'indagare, tra me e me, le ragioni del grande trionfo decretato dal più eletto pubblico di Parigi alla " Sorcière „ di Vittoriano Sardou.

Il pubblico che s'era lasciato trascinare all'entusiasmo, era pur quello che aveva accolto, e accoglieva, con sincera soddisfazione, le commedie e i drammi del " nuovo stile „ drammatico: era pur quello che, poche sere prima, aveva battuto fragorosamente le mani alla " Germinie Lacerteux „ dei fratelli De Goncourt; alla " Maternità „ di Eugenio Brieux; alla " Antoinette Sabrier „ del Coolus: era pur quello che, in questi ultimi anni, aveva consacrata la nascente gloria dei Donnay, dei De Curel, degli Hervieu. dei Porto-Riche, dei Lavedan: era pur quello che, frequentando assiduamente il " teatro libero „ dell'Antoine, aveva contribuito a condannare — si sarebbe detto per sempre! — il teatro — oramai frusto e rifrusto — del Feuillet, dell'Ohnet e del Sardou della " vecchia maniera „.

In Francia — come del resto, anche in Italia, sebbene in proporzioni assai minori — sopra tutto per virtù di Andrea Antoine, e di una plejade di giovani e vigorosi scrittori — sembrava accettato, per unanime consenso, il " nuovo stile „: bandito, per sempre, dalla scena di prosa il vecchio e oramai logoro macchinario: gettati alle Gemonie tutti i fantocci della scena: fatto posto a creature in carne ed ossa. Lo studio dell'" anima umana „ sembrava aver, definitivamente, sostituito la combinazione degl' *intrecci* voluti, l'artificio delle scene, i così detti " colpi a effetto „, e l'antica virtù melodrammatica.

Il vento, che soffiò dal Nord, e che spazzò via — anche sulle rive della *Senna* — molta polvere di palcoscenico, aveva persuaso i giovani autori francesi a far del teatro lo specchio fedele della vita; del componimento drammatico, la manifestazione — dolorosa o lieta — di un " temperamento „, di un " carattere „, di " un'anima „.

Enrico Becque aveva scritto la *Parigina* e i *Corvi*: Maurizio Donnay, gli *Amanti* e *L'altro pericolo:* François De Curel, *I Fossili* e il *Nuovo Idolo* : il Lavedan, il *Principe D'Aurec* e il *Marchese Priola*: Eugenio Brieux, la *Robe rouge,* i *Benefattori*, e *Blanchette*: Paolo Hervieu, la *Legge dell'uomo* e le *Tenaglie*: Alberto Guinon, il *Partage* e *Decadence* : il *Bernstein*, il *Detour* e il *Marché.* E taccio di molti altri.

Il vecchio Sardou — pur sempre tenace alle battaglie della scena — non ritrovava la vena del passato; e i suoi ultimi lavori si perdevano di tra l'indifferenza e l'oblio: Giorgio Ohnet non riusciva a far applaudire un secondo *Padrone delle Ferriere*; e Enrico D'Ennery non regnava più, come una volta, all'*Ambigu.*

Certo — di tratto in tratto — alcune " Zazà „ a alcune " Sans-gêne „, alcuni " Absent „, alcune " Rabouilleuse „, ottenevano largo favore di

pubblico; ma la critica seria, illuminata, onesta — nel latino senso della parola — condannava quello che chiamava " momentaneo smarrimento del buon gusto, un ritorno al pervertimento artistico „.

Volere, o no, un' éra nuova sembrava disastrosa al teatro di prosa contemporaneo. E se Alessandro Dumas figlio, ed Emilio Augier, cominciavano già a invecchiare; i Porto-Riche, i Donnay, i De Curel, gli Hervieu, i Brieux, i Lavedan apparivano più giovani che mai.

Come, dunque, spiegar logicamente il trionfo della " Sorcière „ ?

Con una certa franchezza nel pubblico, che — a teatro — vuole provare soltanto delle forti commozioni, e non ama di esser impigliato in disquisizioni psicologiche, e costretto a riflettere intorno a problemi di " coscienza „, intorno a riforme di leggi ingiuste, intorno a " problemi d'anima „ ? che — a teatro — vuole soltanto dell' " azione „ e non già delle " prediche „, delle " conferenze „: che al teatro domanda l' illusione della vita *tale e quale?*

Forse !....

Lo stesso Sardou — invitato da Roberto de Flers a rispondere, nelle ospitali colonne del *Figaro*, alle critiche mosse alla sua *Sorcière* — ebbe a dire: — io devo il mio gran successo alla antica formula, a cui sono rimasto ostinatamente fedele: quella del *teatro per il teatro!*

D' accordo: ma — in grazia, *quale teatro?...* Quello di venti anni or sono, o quello d' adesso?... *Stile vecchio,* o *stile nuovo?*

That is the question!...

Evolvere, o no? Tornar indietro, o progredire? Seguire le leggi del progresso, che sono norma di vita; oppure imitare i gamberi, e far macchina indietro?

Risponda, per me, l' autore di *Maternità*; quel Roberto Bracco che io amo sopra tutti, perchè — o m' inganno — i suoi ultimi lavori pur essendo *teatro*, sono insieme germoglio di vita.

Camillo Antona-Traversi

Tramonto d'un sogno d'arte?

Tutto quanto è stato detto e scritto, a mo' d'amabile o stupida indiscrezione e di cronaca di piccoli avvenimenti materiali, attorno alla nascita e al prossimo battesimo della *Figlia di Jorio* di Gabriele D'Annunzio, è per qualità e quantità meno, molto meno, di quanto non sia stato almanaccato, in altri tempi, alla vigilia d'ogni altra rappresentazione di tragedie del poeta d'Abruzzo. E questo vuol dire, secondo me, che un vento benefico si è rivolto contro ogni vacuità parolaia, e spazzando l'agone d'ogni ingombro inutile e ridicolo, ha preparato la via ad una sostanza di cose, certo più seria e più duratura; una via, che conduce ad una casa in cui è lecito sostare e respirare aria libera, pura e capace di confortare i polmoni di quanti desiderano di trarre dal proprio fisico sano, la calma e la serenità necessarie alla vita dei ragionamenti obbiettivi.

Ma si è accennato ad un dissidio, un dissidio che ha condotto ad un distacco, distacco del quale dirò qui appresso; da tale accenno si è creduto ricavare una conclusione dolorosa, riassunta in una frase, forse felice, certo debole di fondamento: “Il tramonto d'un sogno d'arte!„ Quale il sogno? Il teatro d'Albano? E che cosa ha da vedere questo teatro chimerico con le tragedie che produce Gabriele D'Annunzio, le quali, salvo il merito intrinseco di ciascuna d'esse, costituiscono un fatto compiuto e d'innegabile eloquenza? O forse che il teatro sognato dal poeta delle nobili Laudi, dato che potesse pronunziare la parola prima e grande, additante e proclamante la sua esistenza, non sapesse su chi fidar la sapienza della sua funzione, se gli venisse a mancare il cooperatore tale o tal'altro? Allo stato di questi ragionamenti, o meglio, di questi dubbî, il sogno non è più nel disegno d'Albano, bensì è tutto negli stessi dubbii. Potesse la visione laziale divenir cosa creata, oh, allora si vedrebbe se anime elette e spiriti idonei non sorgessero e, in un affratellamento geniale, non donassero tutto il loro ardore di bene,

tutta la loro sete di bello, per attivarne e colorirne l'organismo. Io intuisco, e me ne godo, la magnifica corsa verso un tanto ideale, ma... non m'illudo. La sorte ha voluto che l'Italia sia e rimanga la terra delle idee. Non bisogna dimenticarlo.

Ora come si fa a parlare di tramonto quando neppur l'alba del disegno d'Albano è apparsa a irrorare le sue Muse?

Il dissenso, dunque, dato che un dissenso può dirsi sia esistito tra Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio, non può riferirsi in alcun modo al sognato tempio, e tanto meno può segnarne la sera buia e senza dimani.

E quale cosa che dal destino è voluta può essere distrutta dagli uomini? Gli uomini possono guastare le cose, e le guastano spesso, con coerenza plutarchesca, non annientarle.

Il dissenso, credo, deve riguardare ben altro: deve riguardare non le cose, ma gli uomini. E vediamo un pò. Quando ci fu reso noto il contenuto della *Figlia di Jorio* da Eduardo Scarfoglio, in uno dei suoi articoli letterarii pieni di energia e di colore (*), non ci dissimulammo le gravi difficoltà che la tragedia avrebbe incontrate nella sua adattazione scenica. Difficoltà, non impossibilità, come è stato anche detto e, naturalmente, da chi conosce il teatro, così com'io conosco il cameriere segreto di Pio X. Le difficoltà, a prima vista superabili, apparivano quelle della *messa in iscena* e quelle del gran numero dei personaggi. La questione della distribuzione (purtroppo, si deve usare la vecchia parola...) dei primi *ruoli* risultava, ed era, complicatissima. Da questo punto in poi, in fatti, cominciarono le voci di dissenso, le quali, se talvolta sono state esagerate ad arte, spesso non han tratta la loro origine da avvenimenti fantastici.

" L'eroina della tragedia è una figura non nata ora nel mondo dell'arte, e non nata dal genio di Gabriele D'Annunzio: la pensò primo Michetti, la portò per lunghi anni nella sua matrice intellettuale, e finalmente la espresse in un quadro pregno più di pensiero che di colore, in un quadro di miseria e di angoscia, che lascia dietro di sè una lunga scìa di dolore. È la rejetta dal villaggio, la donna di cui la carne fu debole, che fugge, sotto il ghigno ironico e l'ira dei consanguinei, che dalla sua colpa si sentono contaminati, lungi dalla terra natìa, dalla montagna impassibile coperta di gelida neve. Questa figura, in un attimo della cui vita il pittore ha còlto e significato tutto un profondo sentimento di un popolo, è rinata più vasta e più tragica nella mente di D'Annunzio ,,.

A chi affidare lo studio rappresentativo di questa *eroina*? Era intuitivo, ad Eleonora Duse, alla cooperatrice prima e insigne e disinteressata del poeta. Ma tutta la compagnia della grande artista non sarebbe bastata alla interpretazione e alla esecuzione di tutta la tragedia,

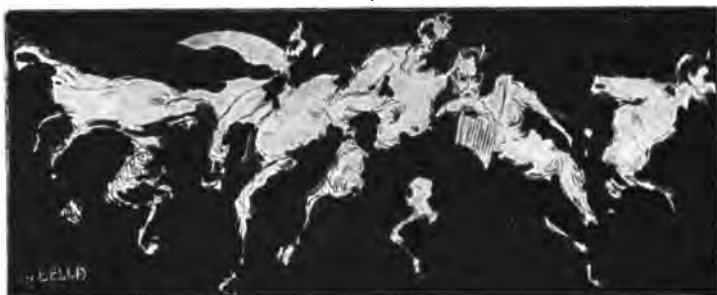
(*) *Il Mattino*, 5-6 Novembre 1903, Napoli.

e bisognava — e, infatti, è stato necessario — rivolgersi ad altra compagnia drammatica, e non delle solite, e non delle comuni. È sempre un'ardua impresa quella di riunire due compagnie drammatiche in una, e non soltanto pei diritti artistici degli attori, ma per le ragioni economiche, in simili casi, esigentissime e non a capriccio, perchè le spese s'impongono in una misura pressochè iperbolica. Chi non ricorda quelle sostenute per la messa in iscena della ***Francesca da Rimini*** dello stesso D'Annunzio, al ***Costanzi*** di Roma? E allora non si trattava precisamente di riunire due gruppi numerosi ed ognuno per se stesso già organizzato, e funzionante separatamente, come si è trattato adesso, ma semplicemente di togliere uno o due artisti importanti ad un'altra compagnia ed aggregarli a quella della signora Duse. Ora, come si vede, le difficoltà si presentavano più irte di contrarietà e d'inconciliabilità; ma, ripeto, le difficoltà d'indole materiale si trova sempre modo, e quando ne valga la pena, di superarle: occorre dare la risposta alla prima domanda: a chi affidare lo studio della figura protagonista, quando si fosse effettuata l'unione delle due compagnie? Alla Duse, si capisce; e alla prima donna del gruppo aggregato, che cosa si sarebbe voluto farle fare? La parte d'Ornella? Per sempre?

Vedete, vedete, quante riflessioni, quanti naturali ostacoli, e quanta sapienza e prudenza occorrano nel muovere a studiarne le essenze e a superarne le durezze.

A chi non è ignota la psicologia del palcoscenico in generale, e quella del palcoscenico italiano in particolare, queste difficoltà e questi ostacoli appaiono per quello che in sostanza sono, cioè cose sommamente delicate, infinitamente difficili.

Dire ad Eleonora Duse, collocata nel posto altissimo in cui l'ha collocata il suo genio, cedi la parte della *Figlia di Jorio,* e tu prendine un'altra, è come commettere un delitto. E pare che questo delitto sia stato commesso, e per opera di un zelante amator d'arte ed inespertissimo conoscitore delle cose del palcoscenico. E, d'altra parte, la prima attrice del gruppo aggregato, per quanto devota alla Duse, per quanto ammiratrice cosciente della grandezza artistica della Maestra, poteva rinunziare alla ragion d'essere della stessa sua vita di artista e di attrice? Tutto questo, che pare, che può parere, cattiva volontà o inconciliabilità fatua tra elementi teatrali, costituisce pel mondo in cui si delinea e sviluppa, una vera e propria ineluttabilità tragica, capace, capacissima, di produrre tutti i dissidii, tutti i dissensi, ed anche tutti i distacchi possibili ed immaginabili, senza però menomare stima, affetto, cordialità tra persone, nè stabilire rapporti ostili e correnti d'odio tra esse.

Un'altra psicologia avrebbe, forse, svolte le pagine d'un libro, le cui edizioni, esaurite un tempo, non si rivedono e non si riproducono più: *il sacrifizio.* E, davvero, una somma enorme di sacrifizii sarebbe occorsa per spianare d'ogni inceppo la via aperta alla rappresentazione della

IL TEATRO PATRIOTTICO DI MILANO

E IL CULTO PER VITTORIO ALFIERI

MENTRE Asti commemora degnamente, solennemente il centenario della morte del suo più grande cittadino, il pensiero ricorre ad altre feste in onore di Vittorio Alfieri, il quale venne esaltato vivo, e morto, come dice il Carducci, fu più vivo di prima.

Non mai in Asti, bella ed ospitale città, venne meno il culto degli studi, come anche ce ne porge testimonianza Angelo Brofferio, che scrive (*I miei tempi* vol. I, a pagg. 13 - 14) come essa fosse una delle poche città del Piemonte in cui si sia tenuta viva la fiaccola della italiana letteratura, e sempre vi sia albergata una generosa emulazione di nobili intelletti nell'arringo, altrove abbandonato de' patrii carmi. Ma andava pur errato, e diciamo pure andrebbe, quando il Brofferio, in un momento forse di cattivo umore, scriveva (*I miei tempi*, vol. II a pag. 300-301), come gli stranieri s'ingannino credendo che Asti, patria dell'Alfieri, debba essere città alfieriana: in nessuna parte del mondo le opinioni dell'Alfieri hanno così poca cittadinanza come in Asti, dove le idee di moderazione e di conservazione scaturiscono da tutti i pori. Noi non possiamo sottoscrivere certo a quanto scriveva intorno al cinquanta il Brofferio, perchè conosciamo l'amore che Asti ha sempre dimostrato per il suo grande poeta che ha dato all'Italia il teatro tragico. Basta sfogliare i giornali astigiani per vedere con quanta venerazione i concittadini dell'Alfieri parlino di lui; per tutti mi basti quì ricordare il patriottico manifesto (1) che nel 1849 il Sindaco d'allora,

(1) « Città d'Asti. — Mercoldì 17 gennaio ricorre il Centenario della nascita di VITTORIO ALFIERI; Italia tutta celebra questo avvenimento come una gloria nazionale; Asti non si mostrerà da meno di quanto si addice alla terra natale di quel fortissimo Ingegno! Ond'è che mentre la civica amministrazione spera unanime il concorso di ogni classe al

avv. Berruti, amico e compagno di collegio del Brofferio, pubblicava invitando la cittadinanza a pubbliche feste, Asti non fu mai dimentica dell'Alfieri e non lasciavasi sfuggire occasione per festeggiarlo. Invitato dal Berruti stesso a dettare un'iscrizione alfieriana, il Brofferio gli rimetteva lo scritto seguente:

" Squilla dei popoli, sgomento dei tiranni — Suonò la tua voce immortale — O figlio d'Asti — Per la solitudine e le tenebre — Di età codarda — Ora che l'alba della libertà è risorta — La tua voce immortale — O figlio d'Asti — Scuota i troni e gli avelli — Perchè i tempi si compiano — Da te vaticinati „.

Ma l'iscrizione brofferiana non venne pubblicata mai.

Perchè?

Del resto mai nessuna occasione gli astigiani si lasciaron sfuggire per avere argomento di celebrare l'Alfieri sia negli anniversari del giorno natalizio, sia nelle opportune occasioni nel teatro, nelle inaugurazioni degli studi o di istituti civili o letterari.

I.

Ma se in Asti non languì mai il culto per Vittorio Alfieri, e le solenni onoranze centenarie di quest'anno ce lo attestano, neppure questo culto venne meno nelle altre città italiane.

Milano fra le altre può scrivere una pagina florida sopra Vittorio Alfieri e a noi basterà tracciarne sommariamente le linee.

Solo due anni dopo la morte di Vittorio Alfieri il Teatro patriottico volle celebrare la sua memoria erigendogli un busto, e si fece in quest'occasione una solenne cerimonia.

È noto come in Milano per iniziativa privata sorgesse il " Teatro Patriottico „ più tardi detto dei Filodrammatici. Nel 1776 alcune piccole società di dilettanti drammatici si fusero in una sola società allo scopo di avere un grande Teatro: fattosi vacante perchè soppressi i Barnabiti, il loro grandioso edificio, il 23 giugno 1776 i filodrammatici milanesi avanzavano risoluta domanda al generale Despinois, comandante la Lombardia, domanda che cominciava: " L'amour de la democratie dont nous brulôns, nous a fait sentir l'utilité d'un théâtre, ou des pieces democratiques seraient uniquement et continuelment declamées „.

Il generale Despinois rispondeva acconsentendo purchè le rappresentazioni " per il soggetto e per il modo fossero conformi ad ispirare l'amore alla libertà vera, dipendente dall'ordine e dalle leggi senza fanatismo, nè scostumatezza „.

---

preparato festeggiamento si affida pure di secondare il voto di tutti i cittadini invitandoli a compiere quella solennità con una generale illuminazione al cadere del giorno.

Asti, addì 15 gennaio 1849. — Il R. Sindaco, avv. Berruti.

La prima rappresentazione nel teatro del Collegio Longoni doveva naturalmente essere una tragedia di libertà e venne scelto il *Guglielmo Tell* che il libraio Bernardoni espressamente riduceva; in settembre andò in scena la *Virginia* dell'Alfieri — si noti che l'Alfieri era tuttora vivente — ma la rappresentazione ebbe un successo assai poco felice e i dilettanti filodrammatici si dovettero scusare coi Municipali buttando tutta intera la colpa su chi sostenne una parte di non molta importanza, quella cioè di Appio. E si replicò. Il 22 di quello stesso mese essa tornava sulla scena, questa volta con successo. Allo spettacolo presenziarono le autorità di cittadini municipalisti non solo, ma anche il Bonaparte, allora generale, collo stato maggiore del suo esercito vittorioso, e sembra che Bonaparte gustasse assai la produzione alfieriana: finito lo spettacolo egli manifestò ai rappresentanti della società l'alta sua soddisfazione per quei bravi filodrammatici.

Nell'occasione poi della pace fra la Francia e l' Austria e con essa la conseguente liberazione dei prigionieri politici, i patriotti di Cattaro e di Sebenico nel giorno del loro arrivo a Milano vennero solennemente festeggiati dai filodrammatici. Il fatto era grande, memorabile: si rappresentò gratuitamente, con libero accesso ad ognuno, sulle scene del gran teatro della Scala, essendo il proprio troppo angusto, il *Bruto I*, dell' Alfieri. I *pieces democratiques* alfieriani scuotevano quei giovani amici della libertà e li conducevano all'entusiasmo.

Ma col trattato di Campoformio il Collegio Longoni viene riaperto; i Barnabiti tornano, e i filodrammatici dovettero cercarsi un' altra sede. Si stabilì di chiedere la soppressa Chiesa di S. Damiano alla Scala. Il 16 piovoso dell' anno VI, repubblicano (4 febbraio 1798) il Governo della Repubblica considerando che " gli spettacoli teatrali contribuiscono quanto ogni altra istituzione ai progressi dello spirito pubblico e della morale repubblicana „ ben volentieri concedeva il detto locale. La vecchia chiesa venne adattata al nuovo ufficio, ma i lavori di abbellimento dovettero essere sospesi per l' invasione austro-russa, e solo più tardi, verso la metà di dicembre del 1800, i lavori vennero compiti.

Il 30 frimale si inaugura la nuova sede teatrale e, manco a dirlo, viene scelta per l' occasione inaugurale una tragedia di libertà: *il Filippo*. Questa tragedia era una delle più note dell' Alfieri, e in quella circostanza doveva suscitare, come suscitò, un generale e clamoroso entusiasmo. La cronaca ci dice come il lavoro venisse bene interpretato e bene eseguito dai dilettanti filodrammatici stessi, fra i quali vediamo anche la bella Teresa Pickler moglie al poeta Monti, la quale in questa prima rappresentazione sostenne la parte di *Isabella*.

Al *Filippo* alfieriano il pubblico fece una grande, non mai vista, accoglienza: una frase, un' esclamazione, creduta allusiva ai fatti del giorno, bastava perchè le teste si infiammassero e il teatro risuonasse di applausi insistentemente ripetuti.

Se osserviamo l'elenco delle produzioni date al " Teatro Patriottico „ noi vediamo subito grandeggiare e campeggiare le tragedie dell' astigiano, o quelle che più arieggiano alla maniera alfieriana. Così noi vediamo nel 1801, al 10 ventoso (1º marzo) rappresentarsi la *Virginia* il 30 germile (20 aprile) il *Bruto I.*; il 30 pratile (19 giugno) *L' Anti; gone*. Nel 1802 vennero rappresentate ben cinque tragedie dell'Alfieri-*La congiura dei Pazzi* il 19 marzo; il *Timoleone* il 4 aprile; l' *Agamennone* il 30 aprile, il *Bruto II.* il 28 maggio; il *Don Garzia* il 5 novembre.

II.

Ma se l'opera alfieriana venne prescelta vivo l'autore, dopo la morte dell' Alfieri, avvenuta in Firenze or è appunto un centennio, essa fu sempre la preferita. Anzi, il " Teatro Patriottico „ volle due anni dopo la morte dell' Alfieri celebrarne in modo solenne la memoria innalzandogli un busto, unendosi così a quel coro di ammirazione che da ogni parte di Italia si elevava verso chi aveva dato alla patria il teatro tragico.

Il 30 settembre 1805 il busto all' Alfieri viene inaugurato.

La cerimonia veniva presieduta dal Presidente stesso della Società del Teatro, allora il Conte Carlo Caprara, coadiuvato da due segretari Andrea Bellerio e Ricci. Un Giacomo Lucini capo della Commissione pei drammi aprì la seduta e molti soci accademici, fra cui il cavaliere Giuseppe Abamonti segretario del Ministero di Polizia, il giudice Giovanni Gambini, un Bernardoni, che doveva essere un libraio letterato, Giovanni Greppi vice-prefetto, il Conte Giovanni Paradisi presidente del Senato, il cavaliere Angelo Petracchi capo divisione delle Finanze, l' avv. Francesco Reina impiegato di Finanza, Giovanni Torti segretario alla Direzione degli studi (1), il Conte Giorgio Ricchi segretario del Consiglio di Stato recitarono in lode di Vittorio Alfieri alcune composizioni in versi e in prosa, e quindi il presidente chiudendo la seduta, allogò il busto del poeta sopra il piedistallo predisposto.

Il 29 ottobre il busto dell' Alfieri ricompare sul palcoscenico del Teatro Patriottico coperto di lauri e di fiori, e al nuovo festeggiamento presenziava il Vicerè d' Italia in persona, Eugenio di Beauharnais, e si rappresentava una seconda volta (2), dai dilettanti filodrammatici, l' *Antigone*.

Fu in questa circostanza da Vincenzo Monti che fu sempre piuttosto ostile all' Alfieri fin dal tempo del soggiorno dell' astigiano in Roma (che come ci ha tramandato una nota tradizione l' abate Monti avendo presentato il suo *Aristodemo* all' Alfieri pregandolo di compatire quella sua *ombra di tragedia*, l' Alfieri gliela rimandava scrivendogli che non

(1) Poesie complete, Genova, Grandona, 1893 in 16 a pagg. 331-334.

(2) Come venne già ricordato l' *Antigone* venne rappresentata la prima volta al Teatro Patriottico il 19 giugno 1801.

gli era piaciuta quella *tragedia di ombre)* dettata una *Licenza* dedicata ad Eugenio di Beauharnais, musicata dal maestro Francesco Guecco (1) e recitata dalla filodrammatica signora Castelli. Il Monti lamenta le condizioni del teatro e porta alle stelle l'Alfieri, esaltandone la sua grande tragica vigoria:

... Ma sorse alfine
Chi le nostre sconfitte
Spirto altero redense, e i primi allori
Contrastò sulla fronte ai vincitori.
O del grande Astigiano ombra sdegnosa
Esci, e vieni su questo
Palco a contemplar contenta
I tuoi trionfi.

E rivolgendosi al Vicerè d'Italia il Monti non può trattenersi di porgergli in uno a Napoleone una adulazione:

Il valoroso figlio
Del maggior de' mortali udir qui brama
Gli alti tuoi carmi; e tu gli spiega, e pungi
Per la prole di Edipo
Di pietade il suo sen. Benchè tra l'ire
Di gradivo nutrita, alma sì bella
Ha una lacrima anch' Ella
Per gli infelici; e la virtù più cara
Di guerriero scettrato e generoso,
O fra l'armi o nel solio, è un cor pietoso.

Ventiquattro anni dopo, una simile cerimonia si ripeteva per inaugurare il busto a Vincenzo Monti; come il Monti per l'Alfieri componeva la *Licenza Prosopopea di Melpomene,* così il Maffei per l'inaugurazione del busto del Monti aveva dettato e pubblicato una *scena lirica,* e nella prefazione il Maffei stesso notava come il Monti nell'immaginare i versi dedicati alla memoria dell'Astigiano nell'intervenire a quelle espressioni di dolore e di reverenza dovesse battergli il cuore nel presentimento infallibile della sua coscienza — e qui il Maffei aggiunge: " dignitosa „. — che dopo non molti anni in quello stesso luogo, forse innanzi a parecchie di quelle medesime persone, un eguale tributo sarebbe stato reso anche a lui!

La *Proposopea di Melpomene* non può vantare certo i versi migliori del Monti, ma essi ci attestano come il maggior poeta del tempo si associasse a commemorare la memoria del grande tragico italiano di recente perduto.

(1) Autore del libretto e musica del dramma giocoso in due atti *La prova di un'opera seria*—Vedi il nostro lavoro *I teatri musicali di Pavia.* Boll. della Soc. Pavese di Storia Patria, 1903.

III.

Anche negli anni successivi le tragedie alfieriane continuarono ad essere rappresentate sul teatro patriottico; in codesto stesso anno 1805 venne data la *Sofonisba* (11 gennaio), l'*Agide* (3 maggio); più tardi nel 1807 per festeggiare il 22 maggio, onomastico di Napoleone, si rappresentò l'*Ottavia* alla presenza del Vicerè. Il teatro venne addobbato per la circostanza con relativa luminaria e sfarzo di colori. La facciata del teatro illuminata anch'essa sì da permettere la lettura della seguente scrizione, non degna certo dell' autore della tragedia che si rappresentava:

" Al nome del grande — Dei principi — Dei popoli — Delle arti — Proteggitore — L'accademia filodrammatica — Di sè maggiore (sic) — Per Eugenio — Primogenito al cuore di Napoleone — Socio auspice presente „.

Ancora qualche nota.

Nel 1808 venne rappresentata la *Merope* (9 settembre); nel 1815 *Polinice* (17 marzo) e il *Saul* (28 aprile); nel 1818 l' *Alceste* (23 ottobre); nel 1826 l'*Oreste* (28 ottobre); nel 1827 la *Mirra* (7 settembre); nel 1833 la *Rosmunda* (12 aprile).

IV.

Ma non solo sulle scene del Teatro Patriottico, più avanti dei Filodrammatici, si davano produzioni alfieriane molto probabilmente lusingati dall'applauso di un pubblico che si divertiva spendendo poco e alle volte anche niente, e con facilità si esaltava dinnanzi a frasi e a personaggi che rispondevano al fanatismo del tempo. I filodrammatici rappresentarono anche lavori drammatici che avevano per protagonista principale l'Alfieri. Noi ci siamo occupati altrove di codesto argomento (1) e rimandiamo i lettori al nostro lavoretto. Qui solo aggiungiamo come nel 1863 si rappresentasse la *Poltrona storica* di Paolo Ferrari, che, come è noto, tratta di un episodio della vita dell'Alfieri e l'anno dopo un dramma di Gaetano Gattinelli: " Vittorio Alfieri e Luisa d' Albania „ (2). Riassumiamo brevemente le fila. Vittorio Alfieri è perdutamente innamorato della contessa Luisa, separata dal marito Carlo Eduardo Stuard, pretendente al trono d'Inghilterra. Questi che aveva sposato Luisa per ragioni di stato e per... la dote, si stanca presto della moglie e giunge persino a porre alla stessa tavola le sue favorite. Breve: Luisa lascia il marito e viene a Firenze, sul Lungarno, nel palazzo Gianfigliazzi; la sua casa diventa in breve il convegno di uomini illustri e

(1) GUIDO BUSTICO, Vittorio Alfieri nella poesia e nel dramma, Cremona, Ferri, 1903.

(2) Vittorio Alfieri e Luisa d'Albania in Firenze, dramma in 4 atti, Milano, Bononi e Scotti, 1855, in 16°, di pag. 66.

fra i più assidui vi è l'Alfieri ed il pittore Fabre, che ha l'incarico di fare un ritratto al poeta. Ma il Fabre si innamora presto perdutamente della bella contessa dimenticando la sua Nina, che era una sua allieva nell'arte del disegno, e Nina che viene a Firenze si innamora alla sua volta dell'Alfieri. La contessa cerca di conciliare il pittore colla graziosa Nina e continua ad amare ed essere riamata dal poeta. Ma ecco giungere in Firenze Benedetto Stuard, il cognato, che vuol ricondurre Luisa al marito, ma Luisa, che non vuol saperne, finge di accondiscendere, promettendo di seguire il cognato, ma in realtà concerta la fuga con Vittorio Alfieri. Scoperta la fuga, non è più possibile ritentarla perchè sorvegliati, ma Vittorio la esorta e la persuade di vestire abiti virili e a cavallo eludere le guardie. Ma intanto che Luisa esita a partire giunge il Presidente del buon governo che annunzia la morte di Edoardo Stuard e l'esilio del cognato. Luisa è libera di amare l'Alfieri.

In breve, le fila di questo dramma che è in sè poverissima cosa. Solo il nome del protagonista poteva farlo accetto al pubblico che lo ascoltava.

V.

Come abbiam veduto il teatro Patriottico ha la sua pagina notevole in rapporto a Vittorio Alfieri e meritava — ci pare — con qualche particolarità di rilevarla. L'efficacia rinnovatrice del tragico piemontese non si aggirò solamente nel campo dell'arte, ma ebbe, come ben si comprende, anche un altissimo fondamento morale. Fin verso al 50 l'Alfieri veniva considerato con un senso di ammirazione enfatica, che faceva di lui il più grande dei poeti italiani, autore di un risorgimento letterario e civile, vagheggiatore ardente di un futuro popolo italiano, degno delle memorie antiche e della sua tradizione storica. Nel tempo glorioso in cui andarono preparandosi l'unità e la libertà del nostro paese grande fu l'efficacia dell'opera alfieriana; e questo concetto che per circa mezzo secolo venne accompagnando l'Alfieri (1) non va trascurato da chi voglia bene intendere molte e molte cose nella poesia di quel tempo.

Dopo che la restaurazione degli antichi ordinamenti aveva distrutto di un tratto in Italia le speranze sorte sulla fine del secolo XVIII che a molti parve ridente aurora di libertà, nell'Alfieri si vedeva soprattutto lo scrittore patrio, il poeta, il quale con tutta quanta l'opera sua aveva destato in Italia uno spirito nuovo. Certo noi ne abbiamo, anche nel culto per lui del teatro Patriottico di Milano, una prova palese. Che se l'Alfieri non fu, come qualcuno lo volle designare, il Colombo dell'Italia, lo scopritore della patria, certe egli ne fece risuonare alta e squillante la voce lontana, certo egli si fece il trom-

(1) Guido Bustico, op. cit.

bettiere, per così dire, della nuova età. È certo che egli — come dice il Ciau (1) raccolse e fuse è fece ritoccare nella sua voce possente tutte le voci, deboli, incerte, sommesse che oltr' alpe e in Italia erano state ed erano interpreti ancora precoci e inadeguate del sentimento nazionale patriottico.

Tutto ciò sapeva bene l'Austria che cercava di affievolire la voce del colosso, e procurava che la gioventù si allontanasse da quell'educatore di patriotti: essa sapeva bene quale eco possente destava nella coscienza nazionale il verso duro e sdegnoso dell' Alfieri; e nelle istruzioni mandate dal Consiglio aulico di Vienna agli uffici di censura del Lombardo-Veneto era detto espressamente essere desiderabile che le tragedie dell'Astigiano nel commercio librario " venissero poste fuor di circolazione, o che almeno gli uffizi di censura si fossero avvisati di rigettare le più pericolose delle medesime ,, , cioè le tragedie di libertà (2).

L' apoteosi dell' Alfieri si mostra sotto molteplici manifestazioni per oltre un secolo, non solo fra i dotti o nelle Accademie come in quella di Milano, ma anche nel popolo, e noi sappiamo come nelle lunghe sere d'inverno si leggevano in certi paesi del Veneto sulla fine del 700 le tragedie dell'Alfieri; ciò afferma la popolarità dell'Astigiano.

Oggi si sono ripetute nell' occasione del centenario della morte le classiche tragedie dell'Alfieri, ma l'applauso venne da un diverso sentimento che non nel passato. Non è l'arte che mantenne la fama allo Alfieri, ma è veramente l'italianità che anima come sacra fiamma l'opera sua. Le aspre tragedie di Vittorio Alfieri erano adatte a tempi tragici: quando i cittadini si sbattezzavano per assumere i nomi di Bruto o di Cassio, le invettive di Virginio e di Timoleone giungevano benvenute. Pur anche oggi il culto per l'Alfieri continua sentito e finchè si sentirà questo amore profondo per il grande di Asti, esso attesterà che vi saranno italiani che hanno un odio profondo, radicato, indomabile contro ogni forma e maniera di tirannide.

Salò, ottobre 1903.

Guido Bustico

(1) Vittorio Ciau. — Vittorio Alfieri, in *Fanfulla della Domenica*, 18 gennaio 1903.

(2) Alessandro Luzio. — Studi Alfieriani, in *Corriere della sera*, 1-2 settembre 1902.

Il Palcoscenico

"Siberia" nuova opera di Umberto Giordano alla "Scala"

Un pubblico magnifico, memore del fortunato battesimo dato anni addietro all'*Andrea Chénier* sulle stesse scene, e desideroso di ripetere il giudizio accordando al maestro Giordano gli onori del trionfo: una esecuzione splendida da parte dei cantanti e dell'orchestra: una *messa in scena* superba, come da qualche anno siamo abituati alla Scala: tutti gli elementi di successo. Eppure questo non corrispose all'aspettazione, al desiderio dei molti ammiratori del simpatico autore di *Chénier* e di *Fedora*. Gli applausi e le chiamate non fecero difetto, é vero, e l'opera da varie sere tiene il cartellone: ma ciò non costituisce il vero e grande successo. Il nuovo lavoro segna dunque un regresso nella carriera artistica del maestro Giordano?

Io non oso pronunziar questo giudizio, perchè in *Siberia* sono pagine che attestano la sempre vivace genialità dell'autore e segnano un vero progresso nel modo di sentire il dramma e nella tecnica istrumentale. La ragione principale, per cui l'opera non è riuscita completamente vitale, deve ricercarsi, secondo me, in un vizio d'origine. Il musicista ha falsato il suo temperamento artistico, volendo ad ogni costo fare del color locale; se avesse lasciato sgorgare la sua vena melodica piena di calore e di spontaneità, senza legami di idee preconcette, il pubblico, che aspettava un lavoro sincero e niente di più, lo avrebbe applaudito incondizionatamente. Dopo questo esperimento certamente il Giordano tornerà sull'antica via, arricchito di quella più forte scienza di istrumentazione, che ha dimostrato di aver acquisito nel 2º atto di questa *Siberia*.

Seconda causa della non completa riuscita dell'opera è il libretto dell'Illica. È davvero deplorevole che i maestri di musica non cerchino nei libretti che delle situazioni, senza curarsi nè punto nè poco della forma che pure è un elemento di successo tutt'altro che trascurabile. Se i maestri vogliono davvero contribuire al progresso dell'arte, non si lascino lusingare dalla drammaticità sola di certe situazioni violente, ma rifiutino senza riguardi quei libretti che non rispondono alle esigenze d'un'opera d'arte poetica.

Sotto questo aspetto il dramma dell'Illica doveva essere *a priori* scartato. E il contenuto?

Siberia! Terra di desolazione santificata dal martirio di migliaia di vittime del più feroce assolutismo, soggiorno maledetto di tanti infelici che lottarono per un'idea di libertà e di miglioramento sociale, tristamente nota attraverso le pagine di lacrime e di sangue di Tolstoi e di Dostoiewsky; *Siberia* dunque poteva essere tema magnifico pel dramma del dolore collettivo, la titanica lotta degli schiavi contro i tiranni. Invece *Siberia* non è che la cornice di un dramma passionale, che poteva svolgersi in qualsiasi altro ambiente. I tre principali attori sono Stephana, Vassili e Gléby.

Stephana è la vera protagonista, l'unica figura vitale e perciò interessante: una donna perduta, redenta da un puro amore, pel quale rinunzia ad un'esistenza di piacere e calca la via dell' esiglio e si uccide per non vivere lungi dal suo adorato. Vassili, l'amante, spinto al delitto dalla gelosia, e poscia condannato ai lavori nelle miniere siberiane, è affatto scolastico, e riesce perfino antipatico, quando nell'ultimo atto rinfaccia alla donna, che tutto ha sacrificato per lui, un passato che conosceva da gran tempo.

Gléby poi è un tipo antiteatrale, tanto è ripugnante. Dopo Barnaba e Jago par divenuto *di prammatica* introdurre nei melodrammi il genio del male: ma fa d'uopo d'un'arte finissima e di una conoscenza psicologica profonda per rendere drammatici questi personaggi, pei quali si trova la ragione del delitto in una passione violenta che li domina. Ma tutto ciò invano si cercherebbe in Gléby, volgarissimo tipo di sfruttatore di donne, truffatore, baro e infine spia, di un cinismo ributtante. All'infuori di Stephana, potevano gli altri due dar campo al musicista di far qualche cosa di interessante? — C' è poi una infinità di figure secondarie che danno al libretto un carattere frammentario, pieno di episodi così cari all' Illica, togliendogli quell'unità, senza di che il musicista non può assurgere alla vera opera d'arte.

Dopo quanto ho detto si potrà agevolmente comprendere come il Giordano abbia dovuto trovarsi a disagio, ed abbia scritto una musica in cui è evidente lo sforzo e che solo in qualche punto si libera dalla camicia di Nesso del libretto, erompendo vera e sentita.

Nel primo atto tutto è a frammenti: continue spezzature con qualche frasetta; una serenata, anzi mattinata, a quartetto di fattura discreta e una buona romanza del soprano, null' altro. Il secondo atto invece è colorito con sobrietà ed efficacia e produce una forte impressione all'avvicinarsi dei condannati. Il coro, di una profonda malinconia, si ripete con bellissimo effetto di *crescendo* fino all'arrivo alla tappa. È tolto, si dice, da un canto popolare russo: grande artista il popolo!

Il duetto che segue fra Stephana e Vassili potrebbe essere più appassionato ed efficace; forse gli nuoce la tessitura faticosa ed i frequenti unisoni. La partenza dei condannati chiude splendidamente quest' atto, in cui il Giordano ha scritto la migliore forse delle sue pagine. — Nel terzo atto siamo ancora colle spezzature che tolgono l' interesse; un entrare ed uscire di scena non sempre giustificato; un inutile sforzo dei cantanti per ottenere qualche effetto. Il pubblico si scuote un po' al concerto delle campane nel bacio di Pasqua ed all' ultima scena.

Due parole sugli esecutori. Rosina Storchio fu la trionfatrice della serata; colla sua voce pastosa ed espressiva, col suo talento eccezionale conquise l' uditorio, lo commosse e lo costrinse più volte all'applauso.

Il tenore Zenatello non poteva dar vita ad un personaggio così poco vitale; ad ogni modo fece da bravo il dover suo, lottando colle difficoltà della parte ed imponendosi colla sua limpida voce. Il baritono De Luca, dai magnifici mezzi vocali, compì, mercè la sua arte straordinaria, un vero *tour de force,* riuscendo a far tollerare la sua antipatica parte, ed a farsi applaudire più d' una volta. Eccellenti tutti gli altri. Cleofonte Campanini concertò e diresse da par suo l' ammirabile orchestra della Scala. Un elogio speciale è dovuto agli scenografi, che han fatto della scena del secondo atto una vera opera d' arte, un capolavoro del genere.

A. d' Este

“L’ Abisso„ dramma in 4 atti di Alfredo Oriani all’ “ Alfieri „ di Torino

Alfredo Oriani, allontanatosi dalla profonda e pensosa quiete, che gli aveva suggerito tanti e così belli romanzi, ha voluto volgersi al teatro, e per la scena ha voluto scrivere troppo. Artista fecondissimo, affrontò il genere scenico con quella sicurezza cui la sua abilità di romanziere lo aveva abituato, ma non s'accorse che quale scrittore di teatro era proprio... novellino e che non sempre chi sa scrivere un romanzo fortunato può essere sicuro di ugual sorte, se la commedia o il dramma voglia tentare.

Quindi, a parer mio, il cimento affrontato con troppa facilità, non ha dato frutti buoni. Cattivissimo l'ultimo: *L'Abisso.* Perchè Oriani all'*Invincibile*, agli *Ultimi barbari* ha voluto aggiungere questo *Abisso*? Perchè tanta inspiegabile fretta, tanta deplorevole fretta? Se nell' *Invincibile* la superba interpretazione di un attore, e la serrata sintesi del dramma potevano far dimenticare e quanto facilmente, scene e mezzi assai rancidi, assolutamente nell'*Abisso* nulla riesce a persuaderci che non siamo di fronte ad un lavoro infelice e mediocrissimo.

La bella genialità di Alfredo Oriani non ha trovato nell'*Abisso* un solo raggio di bagliore; nulla nel nuovo dramma che non sia già stato le cento volte, scritto, rappresentato, applaudito o... fischiato.

Una donna è dalla viltà di un marito bancarottiere, vile e speculatore, gittata nelle braccia di un vecchio milionario, che deve rialzare le sorti del losco uomo. Ma il legame col vecchio è di puro interesse e la povera donna, non può non avere l'amante del cuore, che, non v'è dubbio, deve essere un artista... povero. Questi nel delirio cocente della passione, commette una grave imprudenza: persuade l'amante di abbandonare il vecchio ed i suoi milioni e d'andare a vivere poveramente con lui. Una capanna e un cuore! Ma un bel dì, il povero cuore rimane solo, squallidamente solo, poichè l'artista è corso in America dietro la ruota abbagliante della Fortuna. Che farà la infelicissima donna, lo seguirà, cercherà una fine tragica ai suoi giorni? Non v'è spettatore che non se lo attenda e non v'è spettatore che non abbia riso, o almeno sorriso, a veder comparire, vero *Deus ex machina*, un amico fedele, pietoso, pio, che alla povera afflitta... infligge un lungo discorso, per dirle che vi è una figlia, che bisogna pensare alla figlia, e che non sarebbe poi tanto male se si vivesse loro tre, tranquillamente, assieme... Cala la tela, ed il pubblico non può applaudire sul dramma che così... borghesemente finisce.

Non mi dilungo oltre sul lavoro, perchè proprio mi spiace dover usare parole di critica acerba verso un autore che ha diritto alla nostra simpatia. Disgraziatamente non posso trovare neppure una parola di elogio, poichè in tutto il lavoro vi è sempre qualcosa di manchevole, di imparaticcio, di puerile, nè bastano alcune frasi felici e profonde per tentar una qualsiasi difesa del lavoro. Suggerire ad Oriani di correggerlo sarebbe un cattivo consiglio, perchè l' *Abisso* non si può correggere, tradirebbe pur sempre il vizio di origine, il male organico. L'augurio ch'io faccio è che il pubblico e la critica, lo possano presto dimenticare, per occuparsi del successo di qualche nuovo lavoro di Oriani, che coll' *Invincibile* ha così arditamente e con buona fortuna tentata la scena.

Carlo Pavesio

L’ “ Adriana Lecouvreur „ di Francesco Cilèa al “ Teatro San Carlo „

Giuseppe Manno scrisse sui *Vizii de' letterati*, sulla *Fortuna delle parole e delle frasi*; chi scriverà in questi anni di grazia sui *vizii* dei maestri di musica e sulla *fortuna* delle loro *opere*?

E quando dico *maestri di musica* non dico esattamente; perchè nel bello italo Regno, con le leggi della proprietà letteraria che ci governano, dovrei dire editori, come quelli che li sfruttano e li rappresentano. I maestri che riescono a ricoverarsi sotto le grandi ale delle varie Ditte editrici, o per merito o per favore, non sono molti; ma quei che riescono, possono dormire sonni tranquilli: la loro arte diventando industria darà lucri certi e copiosi, da dividersi in proporzioni più o meno leonine, a vantaggio di chi, ben s' intende. Allora scendono in campo gli editori ed *organizzano la vittoria*, impongono la propria merce agl' impresari che sono costretti a presentare *programmi di transazione*, dai quali vengono esclusi in buon dato i capilavori antichi e moderni per cedere il posto ai fondi di magazzino. Quindi, di regola, le solite litanie dei soliti nomi, e come eccezione assai rara, ma di straforo, un pò di Wagner; ciò che non accade all'estero, dove non si avverano inframmettenze e monopolii. E Sainte-Beuve che a suoi tempi si scandalizzava del mercantilismo letterario! Ma che cosa è esso mai di fronte al mercantilismo musicale in Italia che oggi adultera l' arte o, alla men triste, la inaridisce? (1)

Sta bene — osserverete — gl' impresari tra noi cedono, e forse ci trovano il loro tornaconto: tanti pensieri e tante spese di meno! Sta bene; il pubblico però lascia fare: se non volesse, non darebbe nella pania di simili intrighi, il pubblico che *ha più spirito del signor di Voltaire.* — Rispondo: all' epoca dell' ipnotismo e delle suggestioni tutto si spiega. Prima si avvelenano le fonti... della stampa, poi si preparano le *accoglienze entusiastiche*, e così vien formato l' *ambiente*, salvo che non ci sia proprio panno da tagliare, la qual cosa di rado succede. Intanto il pubblico si rassegna, crede sua colpa l' annoiarsi, e tutto al più diserta il teatro aspettando serate migliori. Ma *le tour est joué*, sclamerebbero i francesi. In altre città e di là dalle frontiere i giornali recano gli applausi, le chiamate, i *bis*. E tutti vogliono gustare le decantate primizie. Durerà poco l' inganno, ma tanto da raccogliere discreta mèsse.

Un esempio di simili *avventure* — chiamiamole così — ce lo porge l' *Adriana Lecouvreur* del maestro Cilèa. Chi l' ha *lanciata,* come si *lanciano* le donnine che lasciano sperare di sè, è il Sonzogno, a cui pure si deve la onesta e geniale iniziativa dei concorsi, che ci diede il Mascagni. È giustizia notarlo, così, di passata, quasi ad augurio di più retti propositi. L' ha dunque *lanciata* l' editore Sonzogno or fa un anno, se non mi sbaglio, al Lirico di Milano. Poteva trattarsi d' un successo di stima, e fu invece un trionfo: ecco il mestiere del mercante che perfeziona l' arte del maestro.

L' *Adriana*, abbandonata a sè stessa, avrebbe vissuta vita breve, ed anche con qualche onore, tra i buoni ambrosiani; assistita, cominciava un viaggio, cui non mancarono banchetti, brindisi, inni e ciò che è di di prammatica. Se non che coloro i quali ebbero ad avvicinarla, pur riconoscendone alcuni pregi, non videro l' ora di separarsene e darle commiato. E questo è avvenuto al nostro teatro San Carlo, se vogliamo essere sinceri.

Di tecnica col Cilèa non è a parlare. Sa il fatto suo; è degno allievo del Conservatorio Napoletano. Il Cilèa è elegante, è simpatico ne' partico-

---

(1) Uscirei di carreggiata se mi dilungassi oltre. La questione è però importantissima. Gli editori che ora fanno il buono ed il pessimo tempo ne' teatri, che limitano e dirigono la produzione, cioè il repertorio, verso fini interessati, non hanno a confondersi con le società di autori, dalle quali si combatte per equità di compensi, direttamente retribuiti. E sono tuttavia gli editori che si chiamano a far parte delle commissioni governative per istudiare e proporre riforme: i lupi che dovrebbero proteggere gli agnelli.

lari, come musica — sia lecita la parola — decorativa ce n'è quanto basta, e forse più del bisogno; ma il quadro, se non manca del tutto, è popolato da figure scialbe, da fantasmi di debole disegno e di scarso colore. Il solo personaggio tratteggiato con certa cura è quello di *Adriana*, il solo da cui si hanno i due pezzi che piacciono davvero in tutta l'opera e che si ascolteranno volontieri come musica da camera: la *romanza dei fiori* al quarto atto e l'altra del *monologo* al primo. Riconosco di buon grado le lodevoli intenzioni in tutto il resto; riconosco l'acuta intelligenza dell'autore che ha compreso il soggetto datogli a rivestir di note. Ma che colpa ha egli se la larghezza, la rotondità, la espressione efficace della frase nuova ed ispirata gli fecero difetto?

C'è varietà, c'è spesso spigliatezza ne' ritmi dell'orchestra o del dialogo; ma a tali forme non corrisponde sempre la materia, o si desidera un contenuto migliore. E poi quale via vuol seguire il Cilèa? Come intende il dramma musicale?

L'intende alla maniera del Wagner, o a quella del Massenet? Io vorrei che trovasse la propria; perchè chi ha mente, cuore e coltura artistica, non imita, ma crea per conto suo; non giura nelle parole di nessuno, nè si lascia trascinare nel vortice dello stile d'un caposcuola, checchè abbia affermato l'autore di *Cavalleria Rusticana* in una recente conferenza. Il futuro dramma lirico d'Italia non sarà nè tedesco, nè francese, ma italiano, carne della nostra carne: sarà un ritorno all'antico, e non vecchio, all'opera che nacque a Firenze, a Roma, a Venezia; un ritorno al Monteverde, al Caccini.

Ma torniamo anche noi all'*Adriana Lecouvreur*; giacchè prima di porre termine a questo rapido cenno mi corre l'obbligo d'avvertire che, a parer mio, se in essa la musica langue, se c'è lacuna, se i quattro lunghi atti sono grevi d'una nebbia grigia, il *libretto* vi ha pure contribuito in non piccola misura.

Nella *Tosca*, nella *Fedora*, il libretto è quasi una parafrasi del dramma in prosa; ma se questo può ammettersi col Sardou che presenta ne' suoi lavori caratteri decisi e situazioni a fortissime tinte, con lo Scribe e col Legouvé bisognava tenere altro sistema, rimaneggiar tutto, fare come si fa traducendo a dovere un romanzo sulla scena. A che tanti episodii ed interlocutori? Conveniva evitare qualunque lungheria, convergere una fulgidissima luce sulla protagonista e sull'azione principale. E per tal guisa si sarebbe dato maggior rilievo a tutti ed a tutto, anche a quel tipo di *Maurizio di Sassonia* che i due scrittori del dramma così falsamente ritrassero. Ma come potrà tollerarsi in musica una *causerie* continua, ancorchè vivace per i bei versi del Colautti, se i nostri artisti di canto ed il pieno strumentale non lasciano afferrar verbo?

Ogni cosa è lenta nell'*Adriana*. Il dramma si trascina, proprio, si trascina, sulla falsariga dell'originale d'oltr'Alpe. Una sol volta l'autore del *libretto* fa da sè, quando aggiunge la danza del terzo atto.... e toglie rapidità e vigore alla scena dell'invettiva di *Adriana*!

Se l'orditura dell'azione fosse stata più semplice e chiara, il maestro Cilèa non si sarebbe perduto nell'analisi, ed avrebbe avuto dinanzi quella sintesi che permise al Puccini, ed al Giordano, con poche ma opportune idee, imbastire lavori mediocri sì, ma bene equilibrati, quali la *Tosca* e la *Fedora* detti di sopra.—Al Sonzogno però, sarebbe mancata la poco invidiabile gloria di aver dato, col suo saper fare, vano corpo alle ombre!

S. Mormone

Bibliografia

La Stampa, anno XXXVIII, num. 2 — Domenico Lanza: " Bilancio drammatico ".

L'articolista prima di passare a rassegna le novità drammatiche del 1903, osserva che in tutta la produzione dell'anno passato non s'è affermata nessuna tendenza particolare, distinta. " Confusione e indecisione sono la sintesi delle attuali apparenze artistiche. Ma in mezzo a questo intrico tenebroso e caotico, ancora, di tentativi disorganici, l'uno all'altro spesso contrari, alcune più sicure affermazioni, alcuni più nitidi segni, qua e là isolati, e sopra tutto alcuni non dubbi indizi del pensiero e del sentimento del pubblico ci portano pure a qualche non vaga conchiusione. Che la tragedia nella sua più alta forma non è più, come pareva in addietro, un genere arcaico e fossile, specialmente se sorgerà chi, con sovrano spirito d'arte e con geniale intuito del presente e dell'avvenire saprà comporne le membra alle fonti purissime della immortale bellezza. Che il teatro in versi, a cui parvero già disusati pubblico e interpreti, ha pur sempre virtù di vita, e può non solo rivestire tragici conflitti, ma essere leggiadrissimo abito di comiche azioni. Che, infine, il dramma storico, anche per questa rinascenza di tragedia, ha il diritto di fecondare ancora la scena di nobilissime opere ".

Il critico del giornale torinese ricorda quindi le novità tutte che hanno ottenuto il plauso del pubblico, che sono cadute miseramente: (il *Carlo Gozzi* di Renato Simoni, *Arboscelli divelti* di Clarice Tartufari, *Pane Rosso* e *Il Giudice* di " Teresah ", *I Ciompi* e *Il piccolo regno* di Valentino Soldani, *L'Invincibile* di Alfredo Oriani, *Per il pane* di Eugenio Bermani, *Forte come la morte* del Panzacchi, *Dal tuo al mio* di Giovanni Verga, *L'Ondina* di Marco Praga, *Il Gigante e i Pigmei* di Butti, *Tutto l'amore* di S. Lopez, *Lulù* di C. Bertolazzi, *Robespierre* di Domenico Oliva. *Duchessina* del Testoni, *I giorni più lieti* e *La fedeltà dei mariti* di Giannino Antona-Traversi; e via via *Gli Apostoli* di Ettore Strinati, *La veggente* di F. Bernardini, *L'apologo delle due Colombe* del Corradini, *Papà Giovanni* di V. Marvasi) e conclude assegnando il primo posto dell'annata alla *Maternità* di Roberto Bracco, " opera certo densa di pensiero, ma esagerata nelle linee del problema che svolge: eletta espressione di studio, di poesia e di arte, ma pur essa manchevole, nel suo complesso, di quegli elementi di semplicità e di umanità che sono le più salde basi di vita per un lavoro di teatro ".

Il Marzocco, anno IX, num. 2 — Carlo Cordara: " Spirito e codice nella musica sacra ".

L'egregio critico scrive a proposito del recente " motu proprio " di Pio X un articolo importante nel quale dimostra la nessuna utilità dello straordinario provvedimento imposto dal decreto papale; e conclude esprimendo il timore " che l'arte, in ciò che ha di più sacro, cioè l'indipendenza della concezione, ne abbia a soffrire ".

Infatti lo stesso Santo Padre dice che la musica sacra deve essere arte vera. Ora non c'é arte vera — afferma giustamente il Cordara — che a patto della massima sincerità e della massima libertà di ispirazione.

La Revue, 15 dicembre - IV serie - 1903. — Léo Claretie: " Le Théâtre de Société de nos jours, en France „.

L' A. del simpatico studio esamina le condizioni (che afferma *prosperissime*) del teatro di Società in Francia; e passa in rassegna i principali teatri, nei quali si producono dilettanti francesi: parla del teatro del duca di Pomar, sul quale " tutti i venerdì si eseguiscono programmi artistici, svariati e di prim' ordine „. Ricorda con vero entusiasmo il teatro della contessa di Béarn che sembra " una chiesa edificata da Costantino. Scale di pietra conducono a tribune bianche, e meravigliosi tappeti di Oriente pendono dalla volta, come trofei riportati in guerra contro gl' infedeli „. Accenna al teatro della baronessa di Combelle " intieramente smontabile e sul quale gli scenarii più varii e completi, e perfino più realisti, danno l'illusione della freschezza dei paesi fatati, o della poesia dei focolari bretoni „. Il Claretie cita alcune attrici di società che hanno raggiunto la perfezione nel loro genere, e descrive infine il tipo dell' attore e dell' attrice dilettante.

NOTIZIE.

Luigi Franco. *Degli scritti su Vittorio Alfieri*. Bibliografia e critica (Saggio). (Roma 1903) (in-8).

Finora in Italia nessuno aveva pensato a una " Biblioteca Alessandrina „: il Franco, addetto alla Biblioteca Alessandrina di Roma, rimedia a questa mancanza: il suo grosso volume di bibliografia degli scritti sull' Alfieri non deve essere dimenticato alla riconoscenza degli studiosi e dei critici letterari.

Ma questa ricerca bibliografica del F. non è soltanto un' avida enumerazione dei volumi scrittti sull' Alfieri: v' è anche un breve sunto critico dell' opera citata, con delle considerazioni personali sul valore degli scritti, quasi sempre molto serene ed imparziali.

Il F. non si è limitato a leggere tutto quanto è stato scritto sull' Alfieri, sulla sua vita, sulle sue opere in prosa e in rima, ma ha anche rammentato una grande quantità di opere letterarie e di storie generali, nelle quali è citato l' Alfieri. Certo queste opere non possono mai essere complete, ed alcuni lavori speciali sul tragico d'Asti sfuggirono alla ricerca del F.: quelle ad esempio, del Neretti, Proelss, ecc. Auguriamoci che in una seconda edizione queste lacune scompaiano. *c. l.*

— Si annunziano, di imminente pubblicazione, i primi tre fascicoli di una " *Miscellanea di lettere, scritti, documenti inediti o rari riguardanti uomini e fatti del risorgimento italiano* „ edita da Luigi Bertelli, il colto e arguto *Vamba*. Conterranno alcune *Lettere inedite* di Gustavo Modena, annotate da G. Baccini, Mario Aglietti e Luigi Rasi.

Il Baccini ci dà un accurato compendio della Vita del Bicchierai, (amicissimo del Modena), lavoro prezioso, poichè di quel castigatissimo e sottile scrittore nessuno ha mai posto l' animo a lasciar durevole ricordo; Mario Aglietti, grave ingegno, di singolar dirittura, scrive, a proposito di una richiesta del Modena al Presidente del Buon Governo una importante e leggiadra pagina di Storia politica e di Storia dell' Arte. E con Mario Aglietti, e come lui, da maestro, parla Luigi Rasi, commentando una lettera del Modena al Righetti; a quel Righetti, sommo Direttore della Compagnia Sarda, dal Rasi già illustrato nel suo bellissimo *Dizionario dei comici italiani*, la più ricca miniera di notizie su la storia del nostro Teatro drammatico, dalle origini sino a' nostri giorni.

Voci del peristilio

Pare che il progetto d' instituire un teatro francese stabile a Roma sia abortito prima d' essere definitivamente concepito, e ciò al seguito della nessuna buona accoglienza che il suo annunzio ha trovato in quasi tutta la stampa italiana. Il Conte di San Martino, un egregio e colto gentiluomo romano, vi si era alquanto appassionato, e per quanto la sua autorità e il suo buon volere lo avessero consentito, egli ne sarebbe voluto divenire addirittura il fautore primo.

Niente di male che un gentiluomo animoso e di buon gusto dia vita ad una iniziativa. Sono così infrequenti le iniziative tra noi!

Ma bisogna ricordare che in Italia non esiste, nè pure nella capitale, un vero e proprio teatro nazionale, e finché a tanto scopo, così legato alle esigenze della civiltà nostra, non si provvede, è inutile, o sembra inutile, pensare alla stabilità d' altri teatri.

Ciò è semplice, è chiaro ed è, sopratutto, giusto. Non è, dunque, il caso di parlare di offese agli artisti nostri, nè di antipatriottismo; e, tanto meno, è il caso di parlare della sconfitta toccata ad un tentativo di teatro Nazionale italiano, escogitato in altri tempi. La storia e la critica di quel tentativo, fatto senza criterii direttivi lucidi, saldi e sicuri, e solo informati ad una mania fastosa che non poteva non condurre alla catastrofe, che ancora adesso si deplora ad orecchio e senz'alcun esame logico degli avvenimenti, da parecchi nostri colleghi in critica e in giornalismo, sono state fatte da questa *Rivista* e, quindi, almeno da parte nostra, non staremo a ripeterci. E per concludere, diciamo, che tutti i tentativi d' arte sono da studiare e da incoraggiare, in omaggio alla libertà artistica di tutti i paesi, ma che prima di avvisare a qualsiasi progetto di pubblico teatro stabile straniero, sia pure per pochi mesi all' anno, si ha il dovere di attuare tra le mura di Roma il teatro stabile Nazionale dell' Italia Nuova.

— *La Fedeltà dei mariti*, la nuova commedia di Giannino Antona-Traversi, della quale abbiamo potuto per la cortesia del suo autore, pubblicare la bella scena XVIII dell' atto secondo nel fascicolo di dicembre ultimo, ha trovato ostilissimo il pubblico di Milano e calmo e ben disposto quello di Torino. Non si può, quindi, e dato il valore del commediografo, parlare di commedia mancata. La stessa cosa fu detta al Traversi, e pure a Milano, quando fu rappresentato, l' altro suo lavoro, *La scalata all' Olimpo.*

Che cosa sia avvenuto dopo è noto a tutti. Che *La scalata all' Olimpo* gira, applaudita, da molto tempo, per tutti i teatri d' Italia; ed anche a Milano, quando vi riapparve, trovò quelle liete accoglienze, sulle quali conta ancora oggi e conterà sempre.

Questo caso ci porta a rinverdire il tema della necessità della *prova generale.* Se tra noi questa utile consuetudine esistesse, quante cadute di meno non si verificherebbero? In Italia, la prova generale è sempre la prima rappresentazione, e quando chi da questa esce male ed è autore ben

quotato, lotterà, ma si rifà presto; al contrario, quando chi ne esce male è un povero esordiente, la caduta è irreparabile!

Considerazioni malinconiche, non è vero? Ma chi può metterne in dubbio la verità della sostanza? Dunque, *La fedeltà dei mariti* avrà il suo giro, e noi ne siamo lieti, perchè le commedie cui sieno necessarie delle modificazioni, non sono da considerare come opere d'arte nate morte!

— Si annunzia imminente la prima rappresentazione del nuovo lavoro teatrale di Giuseppe Giacosa, *Il più forte*. La Compagnia di Lorenzo-Andò è chiamata ad esserne la prima interprete.

— L'*Avversario*, commedia in 4 atti di A. Capus e E. Arène rappresentata dalla compagnia di Lorenzo-Andò al " Paganini „ di Genova non ha ottenuto grande successo. La critica ha osservato che nessuna idea poderosa è dagli autori discussa, nessuna profondità è nella commedia. Essa è leggera, superficiale, diverte. In questo ricorda le altre commedie del Capus, dal dialogo parigino sempre vivace. Neppure tipi nuovi nè scene nuove gli autori ci presentano; ma cose vecchie con un fresco dialogo.

— A Roma il nuovo lavoro storico di Valentino Soldani, *Piccolo impero*, ebbe un successo di stima.

— *La squilibrata* è il titolo di un nuovo dramma in 4 atti di Echegaray, testé rappresentato al teatro spagnuolo di Madrid.

— Al *teatro Vigszinhâz*, di Budapest, ha avuto un bel successo l'ultimo lavoro drammatico di Carlo Bertolazzi: *Lulù*. La critica nota l' originalità della concezione e la snellezza della sceneggiatura, e loda molto l'autore.

— La signora Guillaume Berr—al secolo, Jean Dornis — colta, operosa e nobile scrittrice, che ha già dettato un bellissimo libro sui " poeti moderni d' Italia „, darà, fra breve, alle stampe un volume su gli " autori drammatici italiani contemporanei „. I primi " saggi „ — pubblicati dalla *Revue des Revues*, dalla *Revue des deux mondes*, e dalla *Contemporary Review* — lasciano, fin da ora, presagire tutta l' importanza e tutto il valore dell' opera della nobilissima scrittrice, la quale — italiana di nascita, e francese d'adozione — ama l' Italia d' infinito amore, e ha a cuore di far conoscere i suoi poeti e i suoi autori.

— Scrivono da Lecce: " Nell' abbattere un gruppo di vecchie case tra piazza S. Oronzo e la Banca d' Italia, per far posto ad una nuova costruzione che dovrà sorgere tra non guari, s' è scoperto un rudero di un teatro romano che pare, risalga al secondo secolo e che dev' essere rimasto in piedi di certo fino al 1500. Questa scoperta se giunge nuova per quasi tutti i nostri abitanti, non è così pel dotto e studioso prof. C. de Giorgio, il quale, in un articolo pubblicato sull' importante *Rivista storica salentina* e sulla *Via Matenniana*, parla appunto dell' esistenza di un teatro romano sotto la piazza principale di Lecce e sotto le abitazioni contermini nei due lati meridionale ed occidentale di essa.

" Oggi — secondo quello che ne scrive lo stesso prof. de Giorgio, erudito archeologo — di questo teatro resta il solo prim' ordine o del pianterreno ed i ruderi del secondo ordine ed un muro non ancora demolito, di una delle grandi sale dell' antico palazzo del Governatore, che sorgeva in quel punto, rappresenta un frammento del second' ordine, ancora in posto, dello stesso teatro „.

— Il celebre artista drammatico *Ludwig Barnay*, il quale, benchè ungherese, ha sempre recitato in tedesco, pubblica nelle sue memorie la seguente statistica della sua carriera:

Ho recitato in 98 città, per 3,868 sere, in 371 produzioni e in 455 parti differenti.

Sulla scena mi sono ammogliato 1,721 volte e sono morto 1,120, vale a dire: pugnalato 61 volte; ucciso da arma da fuoco, 51; decapitato, 31; annegato, 22; avvelenato, 166; ammazzato, 86; rottura d' aneurisma, 192;

assassinato, 109; giustiziato, 33. Mi sono suicidato 314 volte e sono morto di morte naturale soltanto 55 volte.

Malgrado questo il sessagenario Barnay vive sempre e prosperosamente.

— A Roma presto cominceranno le prove dell'*Abate*, l' opera in un atto di Walter Borg su libretto di S. di Giacomo, premiato al concorso Cimarosa.

— Il " Don Procopio " di Bizet che sarà dato quanto prima a Montecarlo, venne trovato per un caso strano. Nel 1895 gli eredi di Auber (autore della *Muta di Portici* e direttore del Conservatorio di Parigi) vendettero la biblioteca dell' i lustre compositore.

Fra i manoscritti, si notò l' opera buffa in due atti del Bizet. Pare che nel 1859 quest' ultimo essendo *pensionario* all' Accademia di Francia a Roma, scrisse il *Don Procopio* su libretto italiano, e lo mandò al Conservatorio di Parigi, e l' Auber che ammirò insieme ad Ambrogio Thomas la musica facile, e brillante e originale, tenne presso di sè il manoscritto del Bizet. Così l'opera è giaciuta dal 1859 fino a quando gli eredi di Auber non la rinvennero fra le carte del loro illustre estinto.

— All'*Opéra Comique* di Parigi è stata rappresentata *La Regina Fiammetta* (libretto in quattro atti e sei quadri dal racconto drammatico di Catullo Mendès) del maestro Xavier Leroux, autore di un'*Astarte* rappresentata con successo all' " Opera ". Nel nuovo spartito l'autore che segue la scuola del Massenet, riafferma le sue eccellenti doti di compositore distinto.

— A Barcellona, al teatro del Liceo, è stata rappresentata con buon esito un'opera del maestro Juan Manèn, dal titolo *Acté*.

— Sono cominciate alla *Scala* le prove di *Madame Butterfly*, presenti Puccini e Illica. La *prima* con tutta probabilità si avrà nella prima decade di febbraio. Protagonista ne sarà Rosina Storchio: gli altri esecutori saranno: il tenore Zanatello, i due Pini-Corsi, il De Luca e la Giaconia.

— Il maestro Puccini ha restituito al negozio Lami un magnifico pianoforte a coda che aveva preso a nolo e col quale ha composto tutta la sua nuova opera.

Infatti di pugno del maestro sopra il coperchio della tastiera vi è scritto: Giacomo Puccini con questo piano compose *Madame Butterfly* 1903.

— Pietro Mascagni è partito alla volta di Mosca per dirigere alcune straordinarie rappresentazioni dell' *Iris* a quel teatro Imperiale.

— L'Accademia di Santa Cecilia ha aperto — con giusto criterio — e forse destata dal motu proprio di Pio X, un corso triennale di canto gregoriano.

— La sezione " Arte e diletto " della Famiglia artistica di Milano, bandisce un concorso drammatico nazionale, dal 20 corr: gennaio al 30 giugno concedendo un primo premio di lire mille e una medaglia d' oro, dono del Re, al lavoro giudicato migliore e un altro premio consistente in una medaglia d' oro, dono del Ministero della Pubblica Istruzione, al lavoro giudicato secondo.

La Giuria è composta: Angiolini prof. Francesco; Giannino Antona Traversi; Domenico Lanza; Sabatino Lopez; Adolfo Orvieto.

— Telegrafano e Telefonano da Roma la seguente notizia, per ora, di colore parecchio oscuro: " Si conferma la notizia che già circolava da più tempo circa la costituzione di una grande società, per l'agibilità del maggior numero di teatri lirici. Il capitale sottoscritto è di un milione costituito da azioni di piccolo importo. La Società organizzerà tutto il personale artistico in modo da permetterne il passaggio da una città all' altra. Fra i promotori della società sono il principe Strozzi di Firenze, il principe Giovannelli per Venezia, il conte di San Martino di Roma, il Florio di Palermo, il de Sanna di Napoli ".

Tip. Melfi & Joele *Palazzo Maddaloni — Napoli*

Caratteri fusi apposta per l'uso della RIVISTA alla fonderia Wilhelm Woellmer's — Berlin Sw.

Fondatore responsabile: Gaspare di Martino

LA TRAGEDIA CONTEMPORANEA

Curioso! Mentre, dopo le polemiche del 1855, e seguito, in Francia, la tragedia fu sconfitta e seppellita, e pareva non dovesse risorgere più mai, ora si tenta di richiamarla in vita sott' altra forma e sott' altro nome: *la tragedia contemporanea di situazioni e di caratteri.*

A questo proposito ho letto un lungo e acuto articolo di Brunetière. (*) Il chiaro scrittore muove da un' affermazione fatta da R. Doumic sull' indole del nuovo lavoro di Hervieu, *Le dédale,* e la combatte, per concludere, con una serie di argomenti sottili, che l' Hervieu è oggi, in Francia, lo scrittore che con maggiore probità scrive delle vere e proprie tragedie moderne, anzi contemporanee, di situazioni e di caratteri; anzi, come modello di tragedia di situazioni cita l' *Enigme* e come modello di tragedia di caratteri indica il *Dédale.*

René Doumic non allargava in tal senso il suo dire: egli esaminando l' ultimo lavoro di Paul Hervieu, rimaneva nei limiti del suo assunto, e tra una osservazione e un parallelo, definiva Marianne de Pogis un mezzo qualunque di scena e il lavoro istesso d' indole melodrammatica.

Io non conosco alla lettura *Le dédale*, nè alla rappresentazione; lo conosco da quanto per contenuto e forma ne han riferito i giornali di Francia e d' Italia; e quindi, doverosamente, evito di entrare, anche per mia sola istruzione, nel dibattito; ma, poichè il Brunetière si domanda, a proposito di *Dédale,* se questo lavoro sia un melodramma o una tragedia, e ritiene che sia una tragedia e at-

(*) **Ferdinand Brunetière**, ***Mélodramma ou tragédie*, *Paris*, *Revue des deux mondes*, 15 Janvier, 1904.**

torno a questo convincimento espone tutta una serie di teorie, fino a chiedere che la Francia riguardi Hervieu come l' apostolo della tragedia contemporanea, allora è lecito fermare l'attenzione su questo particolare argomento ed intervenire nella discussione.

Ben considerando la situazione della tragedia, nei riguardi della vita sul palcoscenico, il parlar di morte e, permettetemi l' espressione, di morte definitiva, a molti è sembrato, e a me sembra adesso, si sia trattato nè più ne meno che d' un equivoco. Da Sofocle a Shakespeare, da Ibsen a Cossa, la tragedia ha mutato indole e veste, ma non è morta. E come poteva morire se tratti dall' immaginazione o dalla storia, dalla vita o dalla leggenda, casi tragici se ne sono sempre avuti e sempre se ne avranno? Quando l' umanità si libererà da certe sue insite mostruosità, allora l' elemento tragico nell'arte si potrà dire definitivamente schiacciato e annullato. Ma questo tempo pare sia ancora lontano da noi.

Brunetière, naturalmente, accostandosi alle sue conclusioni, restringe la questione entro il limite e lo spazio del teatro del suo paese. Ebbene, a me pare, che l' illustre scrittore, sbagli in due cose e in una abbia perfettamente ragione. Ha ragione quando crede possibile una vitalità della tragedia moderna, anzi contemporanea, com' egli stesso si esprime; ha torto quando crede che questa vitalità cominci a datare dall' apparizione del *Dédale* sulle scene della *Comédie Française*, e che per conseguenza, nella stessa Francia, ne debba essere indicato precursore Paul Hervieu.

Ma Brunetière ritiene l' Hervieu primo probo scrittore di tragedie, dirò così, borghesi, e non esclude che ve ne siano altri. Qui la cosa è poco chiara. L' illustre filosofo e critico attribuendo alla Francia il merito della rinascita, sebbene sott' altre spoglie, della tragedia, indica subito l' Hervieu come apostolo primo della rinnovata idea, e questo, in lui, risulta d' una precisione incontestabile.

Quindi è da ritenere che escluda gli altri, ed è proprio in questo che a me pare che sbagli, cioè: quando crede che la tragedia contemporanea sia per rinascere ora soltanto in Francia e che, per ragion di tempo, Hervieu ne sia il rivivificatore.

Niente di più inesatto.

La tragedia, quando è parsa morta, non ha fatto che cambiar di nome; di essa sono morte e davvero per non risorgere più mai, certe forme decorative, certi organismi stilistici, certa ampollosità e certe... non so come dir meglio, se ingenuità o melodrammaticità.

Il suo contenuto vivo ha subìta la trasformazione imposta dal

tempo, e certe sue azioni dipendenti da Faiì e da Casi, man mano, sono andate dipendendo da poteri positivistici della vita e della società. Brunetière tratta questa parte del suo studio con mano maestra e con ragionamenti degni della sua coltura e della sua dialettica chiara, stringente e colorita. In tutto il resto, l' eminente uomo si fa un dovere sacro di ricordarsi di essere e di rimanere un francese autentico!...

Come dicevo, la tragedia, quando è parsa morta, ha soltanto cambiato nome: persino il componimento in cui si trova una morte per veleno o per arma da taglio o da fuoco, è stato chiamato commedia! E, del resto, come si poteva fare diversamente: o non s'era stabilito, specialmente in Francia, e per opera dei romantici, dal 1845 al 1860, che la tragedia dovesse considerarsi morta? E in questo *auto-da-fè*, secondo il mio avviso, è l'equivoco principale da cui, poi, ne sono scaturiti tanti altri. Chi voleva che un'azione della vita contemporanea, scelta a far rivivere dal teatro, non fosse decorata di pepli e di brandi, aveva ragione, e accennava così, implicitamente, alla forma giudiziosa della tragedia, ma non si lasciava capire. Chi chiedeva che la rappresentazione delle tragedie antiche dovesse costituire un fatto d'arte ben distinto e separato, tutto intero consacrato a segnare il fasto e il trionfo artistico d'un tempo che non aveva, e non poteva averne, più potere sul nostro; che non dovesse creare proseliti ambigui e insegnamenti nocivi, ragionava con senno, ma non si lasciava capire. Pareva che tutti, senza discernimento di sorta, movessero contro la tragedia, qualunque fosse il suo scopo e la sua forma, e ne chiedessero anche e persino la morte del nome. Una serie d'equivoci, come si vede, che il tempo va diradando, e che sull'arte non hanno fatto altra presa oltre quella di abolire un nome e ritardare la logica e razionale riforma del componimento immortale.

Non per nulla il tempo passa e l' esperienza umana prova sempre più e sempre meglio di essere la miglior fonte d'insegnamento che si conosca. In tutti i paesi del mondo, dunque, in questi giorni che sono i nostri, si sono concepite e scritte delle vere tragedie. In Norvegia da Ibsen; nella stessa Francia — e come! — da Curel; in Germania da Hauptmann; in Russia da Tolstoi, da Turghenieff; in Italia da Verga, da Bracco; e a conforto di questa asserzione, e per indicare i lavori più tipici e rispondenti alle ragioni essenziali di questo dibattito, cito: *Gli spettri, Il nuovo idolo, Anime solitarie, Potenza delle tenebre, Pane altrui, Cavalleria rusticana, Maternità.* Tutte queste opere sono state indicate dai rispettivi autori

(debbo dire per incertezza?) come drammi, " atti „, bozzetti, ecc.; ma chi può metterne in dubbio il contenuto tragico, chi non le chiamerebbe, forse con audacia, pel momento timido e tipico che attraversano le indicazioni d'indole e di genere nei lavori di teatro, ma certo con giustizia, vere e proprie tragedie? E tutte queste tragedie, vivamente applaudite dal pubblico, erano già nate — e lo sa anche Brunetière, e lo sa da maestro — quando è apparso al fuoco della ribalta *Le dédale* di Paul Hervieu. Questo probo scrittore e drammaturgo, contribuirà, ne sono sicuro, e validamente, allo sviluppo della tragedia contemporanea, sia pure di situazioni e di caratteri, come la vuole distinguere e definire lo stesso Brunetière, ma perchè dobbiamo ammettere che lo si ritenga fautore e produttore primo della rinascita, che è rivivificazione spontanea del tempo nostro; e perchè dobbiamo ammettere che la sementa relativa abbia trovato, sensibile e fecondo, prima che ogni altro, il terreno di Francia?

Comprendo tutta la inutilità di tali questioni, ma non credo si debba rimanere sordi e impassibili al cospetto di attribuzioni di meriti arbitrarii, tanto più quando ciò accade in Francia, cioè nel campo teatrale più vasto e fertile del mondo; campo al quale ogni studioso verace della scena di prosa riconosce il potere della "continuità „ produttiva!

E, per chiudere, credo opportuno rivolgere una domanda: che cosa avrebbero detto in Francia, se con *La figlia di Jorio*, la tragedia agreste di Gabriele d'Annunzio, gli italiani avessero gridato per ottenere in favor loro, o fossero mossi alla conquista audace del riconoscimento esclusivo, che la tragedia contemporanea—cioè— è nata prima nel *bel paese* con l'ultima opera teatrale del Poeta d'Abruzzo?

Gaspare di Martino

DRAMMA IN 4 ATTI

PERSONE

Marussi	**Basilio Rota**
Lucrezia	**Lisetta**, CAMERIERA
MAMMA **Simona**	UN RAGAZZETTO
Gustavo	

A Napoli. Epoca attuale

A Gaspare Di Martino

ATTO PRIMO

Il pianterreno di Marussi; basso, oscuro, con la vetrata sconnessa, l'uscio a destra, l'uscio a sinistra, e l'uscio di fondo, grande, aperto, che lascia vedere il vicoletto di fronte, umido, tortuoso, nella linea spezzata delle povere casette, ora silenziose e buie.

È sera — tardi — una serata, lenta, piovigginosa.

Sulla tavola arde una lampetta a petrolio che illumina appena le poche suppellettili della misera stanza: la credenza, il cassettone, qualche sedia impagliata, il lavamano di ferro con la catinella bianca, luccicante — In un angolo, nell'ombra, è un paravento rabberciato.

Nella stanza: GUSTAVO *è seduto - ha i piedi raccolti sulla traversina della sedia, i gomiti sulle ginocchia, la testa biondissima, capelluta, tra le mani - e sta, immobile, raggricchiato.* — LUCREZIA *- alta, dinoccolata; col cappellone grande, pretenzioso; la camicetta chiassosa: la gonna dimessa- è nel vano dell' uscio di fondo, diritta, nell' ombra, in atteggiamento di ascolto.*

LUCREZIA

(*dopo un momento, voltandosi appena*) Odo dei passi... (*Torna a fissare nel buio*) — Mi pare... non mi pare... È lei... non è lei... Sì.. dovrebbe essere lei! — (*Viene rapidamente alla tavola, afferra la lampetta che le traballa in mano, torna a l'uscio, solleva il braccio, spinge nell' aperto il lume che fa un po' di chiaro intorno, allunga il collo, chiama*): Marussi!.. (*ma la voce le muore fioca da presso — torna a chiamare*) Marussi!.. Nessuno, toh... il vicoletto è tornato silenzioso e deserto — (*poi improvvisamente*)— No, no... un uomo... lo dicevo io... qualcuno... Gesummaria!.. cammina

a zig-zag, come se volesse nascondersi... (*fa per ritirarsi, ma subito si rinfranca e scoppia in una risata*) — Ah, siete voi, Basilio Rota — Avete uno strano modo di camminare stasera — Mi avete fatto paura.

LA VOCE DI BASILIO

Il vicoletto è fradicio, Lucrezia — Ci ho le scarpe nuove!..

LUCREZIA

Le scarpe nuove.. caspita! I miei complimenti... (*Ride, si volta un poco verso Gustavo che non si è mosso*) — È Basilio Rota che rincasa e apre il suo bugigattolo.

LA VOCE DI BASILIO

Grazie per la luce — Ora basta.

LUCREZIA

(*Tiene ancora la lampa sollevata*) — Avete aperto?

LA VOCE DI BASILIO

(*Gridando*) — Accidenti!...

LUCREZIA

(*subito*) — Cos' è?..

LA VOCE DI BASILIO

Nemmeno un fiammifero... mondo cane!.. Nemmeno un fiammifero!..

LUCREZIA

Volete fiammiferi?.. (*Torna frettolosa con la lampa — posa la lampa sulla tavola — va alla credenza in cerca dei fiammiferi*).

BASILIO

(*Comparisce sulla soglia dell' uscio di fondo*) — Perdonate — (*È malandato; ha una barbetta grigia, incolta; gli occhi chiari, infossati; il bavero della giacca alzato; il cappello a cencio, logoro; le scarpacce inzaccherate*) — Vi ho fatto paura, eh?.. Povera Lucrezia.. No, no; non vi scusate — Mi farei paura anch' io se mi vedessi.. così.. a quest' ora.. in un vicoletto buio — (*s' inoltra un poco — trascina la gamba — si stropiccia le mani*).

LUCREZIA

(*per canzonatura*) — No, no — siete simpatico lo stesso.. anche così.. anche in un vicoletto buio. Ho avuto torto — (*ha trovato i fiammiferi, glieli dà*) — A voi.

BASILIO

Grazie — Sono troppi.

LUCREZIA

È la ricchezza della casa — Potete prenderli.

BASILIO

(*mentre ripone nella scatoletta vuota i fiammiferi di legno, accennando a Gustavo*) — Cos' ha?.. Dorme?..

LUCREZIA

No — Sta così...

BASILIO

E Marussi?.. Dov' è?..

LUCREZIA

Non è ancora tornata.

BASILIO

(*brusco*) — Brava!.. A quest' ora!.. Fa male.. La serata è umida e piovosa. Con la sua salute, dovrebbe avere più giudizio — La sgriderò quando torna — (*si avvia*) — Grazie per i fiammiferi.

LUCREZIA

(*accompagnandolo*) — Direte grazie a Marussi.. è lei la padrona..

BASILIO

(*sull' uscio, sosta un momento — sorride — si palpa nelle gonfie sacche*) — Vedete... ora accendo il lume... do fuoco alla spiritiera... (*mostra la bottiglietta dello spirito*) — Faccio bollire la mia cicoria... una pipata... e poi, se non sarà tardi, torno — Ah, sapete, ho per stasera anche un mazzo di carte quasi nuove — Cos' è?.. Perchè sorridete?..

LUCREZIA

Che lusso!.. Avete fatto affari... Ma io non ci sarò questa sera.

BASILIO

(*guardandola*) — Eh già.. siete in cappello... Capperi!.. un cappellone da moschettiere che vi sta a meraviglia! — (*sogghigna — volta le spalle — si allontana*).

LUCREZIA

(*dandogli la voce*) — Quasi nuovo, sapete... come le vostre carte... (*Ride*) — È mamma Simona che fornisce... è tornata da Parigi.

BASILIO ROTA *è sparito nel buio del vicoletto.*
Odesi chiudere il suo uscio con fracasso.

LUCREZIA

(*subito*) — Crepa!.. ha chiuso — (*Torna, fa qualche passo, si avvicina a Gustavo*) — Che strano uomo... Come vive... Dicono che scribacchi la notte per quelli che stampano i libri... Gli daranno pochi soldi, e intanto trova il modo di fare delle economie! — Io, però, non gli sono in grazia — Tu neppure, Gustavo — Mi guarda certe volte, così, che mi mette in soggezione — La sua tenerezza grande.. è lei.. Marussi. Allora si commuove, diventa quasi patetico. — (*Ride — scuote un poco Gustavo*) — Di'.. di'.. non ne sei geloso?.. (*si curva*) — Confessalo.. via.. un pochino... Per questo lo tratti male... (*gli passa la mano nei folti capelli*) — Il mio omino... Cos' hai oggi?.. Cos' hai?...

GUSTAVO

(*irritato, scossando il capo*) — Lasciami.. no.. lasciami..

LUCREZIA

Ohò... cos' hai...

GUSTAVO

(*respingendola*, *scattando*) — Nulla.. niente.. cos' è.. mi garba di stare così — (*ora mostra il viso bianco, delicato, nel luccicare degli occhi mobilissimi*).

LUCREZIA

Come sei gentile!.. — (*Lo guarda risentita — si allontana*) — L' educazione non è il tuo forte, mio caro — Questo, perchè sei nato bene... figurati, se tu non fossi nato bene — (*sogghigna*).

GUSTAVO

(*dopo un momento*, *come se ci avesse pensato*) Perchè son nato bene, dici... — (*Scoppia in una risata nervosa — si alza di scatto — si allontana — torna sui suoi passi — la guarda*) — Vedi: quando sono così.. sono una bestia.. non irritarmi... non dirmi niente... fammi la grazia, lasciami in santa pace.. lo sai che divento una bestia!....

LUCREZIA

(*diritta*, *nel mezzo della stanza*, *con le mani sul dorso*, *senza badargli canticchia a mezza voce*)... " *Le parlate d' amor*, *o cari fior*....

GUSTAVO

(*fa un gesto impaziente — va in fondo*, *guarda nel vicoletto — spinge una mano nell' aperto — poi*, *calmissimo*) — La pioggerella è cessata.

LUCREZIA

... *ditele che l' adoro.. ch' è il solo mio tesoro...* „ (*s' interrompe improvvisamente*) — Non piove più, hai detto... *Marche!*.. Allora vado. Addio, dunque.. bestia!.. (*si muove risoluta*).

GUSTAVO

(*subito*, *voltandosi*, *sbarrandole l' uscita*) — Vai?..

LUCREZIA

Sì — che ci faccio qui?.. Vado.

GUSTAVO

(*ironico*) — Ah.. è l'ora.. ora capisco... Il cappellone a piume di mamma Simona... Quella camicetta che grida il suo colore... Ti sei conciata bene.. (*sorride*) — Ancora il tuo profumo!.. (*la respira con pienezza*) — Mi piaci così.. sfacciata! Riveli la tua razza — Sei franca.

LUCREZIA

Lasciami il passaggio.

GUSTAVO

Provati...

LUCREZIA

No, no, carino — ho già indugiato troppo — Il tempo è moneta, e se non si approfitta.. guai! — Via, lasciami il passaggio.

GUSTAVO

(*risoluto*, *respingendola*) — No — (*Chiude subitamente l'uscio*) — Ora non voglio che tu vada — Capisci?.. Son io che non voglio che tu vada — (*Pausa*) — Te ne prego.

LUCREZIA

Sei curioso — (*Si guardano un momento*) — Bada... Marussi non può tardare.

GUSTAVO

(*Con gli occhi cupidi accesi*) — Di'.. di'.. chi ti aspetta.

LUCREZIA

Nessuno.

GUSTAVO

Non mi offendi, sai.. mi piace di saperlo — Il tuo vizio accende il mio desiderio — La tua carne che ha l'impronta dei baci degli altri mi dà le vertigini — (*la raggiunge*) — Voglio sapere con chi vai questa sera.

LUCREZIA

(*sfuggendogli*) — Con chi mi piace.. toh!..

GUSTAVO

Con chi vai.. con chi vai.. (*l' afferra per le mani - l' attira - la stringe con violenza*) — Mi piaci così.. sfacciata.. (*la bacia furiosamente*).

LUCREZIA

Lasciami.. Mi fai male.. Bada... Ti mordo l' orecchio!.. (*scoppia in una risata*).

GUSTAVO

Mordi...

Rimangono stretti un momento, soffiandosi in bocca la passione dei loro sensi accesi.

LUCREZIA

(*dopo un momento*) — Marussi non può tardare.

GUSTAVO

Resta — Non voglio che tu vada.

LUCREZIA

No, no, mio caro.. sono gli affari... Non si può.

GUSTAVO

(*spento, subitamente, sciogliendosi*) - Ti paga lui.. eh, già.. ti paga.. (*ride stizzosamente*) — Io non posso pagarti.. — è giusto! — (*lascia libero il passaggio*) — Vattene... vattene... vattene — (*si allontana - si getta sopra una sedia*).

LUCREZIA

Ti sei offeso?..

GUSTAVO

(*secco*) — No.

(*Breve pausa*)

LUCREZIA

(*concitata*) — Oh, senti.!. non ho inteso di offenderti - Ho detto così... si sa.. Io non ho le rendite, non ho un mestiere come Marussi.. si deve vivere domani — Quando sono libera.. l' hai visto, non mi sono fatta pregare - Rubo a Marussi i tuoi baci.. e non me ne pento.. no.. anzi, con la gioia di rubarglieli; perchè sono franca.. perchè mi piaci.. perchè lei mi ferisce con la virtù del suo sacrifizio. (*sogghigna*) — Ah..

il suo sacrifizio!.. superbo! non c'è che dire - Ora è saputo, è scritto anche sui libri in caratteri d'oro - Parata.... discinta.. magari nuda.. sotto agli occhi avidi dei pittori e modellatori che la ricercano; ma ferocemente pura per te solo — (*ride*) — Io non ci ho la linea, mio caro... i pittori non mi vogliono — Di Marussi, però, la sua notorietà "artistica„ non ti offende.. — no — ti conviene... e Marussi crede in te come nella luce degli occhi... e ti dà la sua anima con una sicurezza stupida — La sua anima!.. la grande parola!.. se ne riempie la bocca!.. (*ride*) — Io sono diversa — Sono fatta così, non so capire questi mezzi termini — Mi hanno trovata bimba in mezzo alla strada, ci sto. Ripago la vita con la istessa moneta - Non ho ricordi, memorie da offendere - Vengo dal basso — Non sono come te che sei disceso - Peggio, se sei disceso - ora vivi in mezzo a noi—devi adattarti - Addio - (*gli volta le spalle*).

GUSTAVO

Aspetta!.. (*la trattiene col gesto*) — Mi hai rimesso a posto - hai fatto bene - grazie - (*sogghigna*) — Sai cosa?.. aspetta... Sono peggio, forse — Voglio dirti tutto — Provo una voluttà feroce a strapparmi le ferite perchè zampilli il sangue... È sangue azzurro, bada.. (*ride*) — La storia è un' pò lunga;... senti:... Ho segnato il primo passo nella discesa facendomi truffare allegramente il mio denaro — ho seguitato, perfezionandomi, una vita movimentata ... senza scrupoli.. senza coltura — Ora scendo l'ultimo gradino con Marussi... e bada, sai.. non dico questo perchè Marussi è Marussi - Oibò - Marussi è mille volte meglio di noi - La sua virtù è una corazza lucida — Quando mi si è data era una povera ragazza semplice, credulona, devota sino al sacrifizio, perchè la beneficavo - (*ride nervosamente*) — Ora è lei che mi benefica — Capirai; in princip'o, ho avuto un gesto sublime di protesta per la mia dignità offesa... Buffone!.. Intanto, ho rinunziato a quel poco lavoro — mi sono ripiegato, impigrito, e ho finito per trovarci comodo — E non basta, sai — non basta (*ride ancora*) - Ho dei ritorni... delle malinconie.., dei fumi ancora da gran signore.., (*grida*) — Ora so quello che sono.. So che posso essere anche peggio!.. La mia meschinità è questo pane che mi dà Marussi.. e bada; lei me lo dà con delirio, con frenesia, con passione — Ah, sì.. per lei sono la vittima, la sua creatura debole, malata.. È un' ossessione la sua che l'esalta e mi esaspera, che l'innalza e mi rende più vile, più basso, perchè mi tocca mascherarmi sempre, perchè i suoi baci mi stancano e non lo sospetta, perchè senza Marussi non saprei come campare la vita; hai capito.. la vita! (*stringe i pugni - ride convulso*). Ora vattene.. vattene pure..

LUCREZIA

(*diritta, indecisa, nell'ombra*) — Sei tu che mi hai trattenuta — (*non si muove - è pensierosa - poi, dopo un silenzio*) — Mi hai resa pensierosa - ci soffro - ora non ho più voglia d'andare — (*fa qualche passo, parla len-*

tamente) Io penso che gli uomini, mio caro, non si raggruppano, così, semplicemente, a caso - No, no - c' è un destino forse in queste combinazioni — Io, te, Marussi, gli altri... Non leggi ?... Forse in questa comunanza, chissà, non è il solo caso che regola... *(Scrolla le spalle)* — Io però ci rido - ah sì - ci rido — una risata mi rinfranca — *(ride sforzandosi - si spegne - torna seria)* — Tu no, Gustavo.. bada a te.. te lo dico.. bada a te.. in mezzo a noi sei la debolezza - bada a te.

Un silenzio.

La lampa arde fioca sulla tavola.

GUSTAVO

Sulla sedia, come sopraffatto, guarda per terra.

Odesi bussare improvvisamente l' uscio di fondo.

LUCREZIA

(subito, mutata, vivace) — Ecco, è Marussi... *(corre ad aprire).*

Una voce rauca di fuori : Apri... apri...

LUCREZIA

No - non è lei - *(apre, scoppia nella risata)* — È quella pazza di mamma Simona — Come va a quest' ora ?...

SIMONA

(subito, inoltrandosi, ansimando) — Zitta, zitta.. Sono carica di pacchetti,

LUCREZIA

Roba da vendere?..

SIMONA

Da mangiare, stupida... da mangiare — *(poggia pesantemente il suo fagottello sulla tavola, e due bottiglie — È piccola, grassa, imbellettata ; ha la parrucca gialla ; è luccicante d' oro alle dita e intorno al collo)* — Lascia aperto.. lascia aperto..

LUCREZIA

Cos' è ?..

SIMONA

È Marussi - in fondo al vicolo - paga il cocchiere.

LUCREZIA

Oh.. che novità — *(chiama da l' uscio)* — Marussi !..

GUSTAVO

si è voltato - ora si alza.

SIMONA

(subito, sorridendogli) — Oh.. sai.. Marmotta - si banchetta - È un' idea di Marussi - Quella ragazza ha delle idee,.. ti dico io, delle idee—Toh... un bacio, carino.. *(lo bacia improvvisamente).*

GUSTAVO

(con una smorfia) Puzzi di cognac.

SIMONA

Mi monta.. è il mio aperitivo - *(Ride).*

LUCREZIA

(*con vivacità a Marussi che spunta*) — Ah.. cos' è.. finalmente!.. Ti abbiamo aspettata...

MARUSSI

(*Accesa in volto - le labbra rosse come coralli rossi - gli occhi grandi - i capelli nerissimi, arruffati, sotto il cappello nero a tocco - nel lungo mantello che l' avvolge tutta - entrando, gridando*) — Quel cocchiere è un animale - Simona.. guarda.. Simona... Mi ha appioppato una lira falsa.

SIMONA

(*precipitandosi*) — Dio dei ladri... una lira falsa!.. (*Le strappa la lira di mano; la guarda al lume; la rigira*).

MARUSSI

(*a Lucrezia, sfibbiandosi al collo*) — Vai?. sei col cappello...

LUCREZIA

No - ora me lo levo.

MARUSSI

Ah.. volevo dire.. (*si libera dal mantello che getta sopra una sedia - appare diritta, sottile, con la vita sottile; un poco stanca, un poco sciupata, ha un mazzolino di rose rosse in mano*).

SIMONA

(*gridando*) — Sì, è falsa - birbante - è falsa.. Com' è vero Dio è falsa.

LUCREZIA

E mette in tasca.. brava!.. (*Ride - appende al muro il suo cappello, in alto*) — Simona, però, la rimette buona in circolazione. È il suo forte.

SIMONA

(*risentita*) — Cosa intendi?.. Bada, sono onesta.

LUCREZIA

Per così poco?...

MARUSSI

Zitte.. zitte.. (*si è levato il tocco - si volta, si rivolta*) — E Mimì... dov' è Mimì?.. Bravo.. così mi ricevi.. non mi dici nulla... (*con sforzata allegria)* — Vedi.. ho le rose.. le tue rose.. guarda..

GUSTAVO

(*in fondo, nell'ombra*) — Hai fatto tardi... cos' è.:. perchè sei venuta tardi? (*viene avanti lentamente, prende le rose, le fiuta*).

MARUSSI

Tardi, amore... sì, tardi - Tu sapessi che pena - Mi bruciava l'ora per tornare - Mi pareva mill' anni di tornare - (*gli butta le braccia al collo fa per baciarlo, ma non lo bacia*) — No, no, non mi toccare - ora no - (*si rannuvola - si svincola rapidamente*)

GUSTAVO

Cos' hai?....

MARUSSI

Le mani che ardono... La fronte come se ci avessi le fiamme... (*Si passa le mani sugli occhi, sulla fronte - si sforza per sorridergli*) — Niente... vedi... è passato.

LUCREZIA

(*in fondo*) — Chiudo... è forse l'umido.

SIMONA

No - la vettura, ti dico - Anche a me, vedi... mi sento tutta scalmanata — (*è affaccendata alla tavola per i pacchetti*).

MARUSSI

(*è andata rapidamente al lavamano di ferro - solleva la brocca*) — Senza acqua... Simona.. fammi la grazia.. un po' d'acqua...

SIMONA

Si, bimba.. si, tenerezza.. si, viscere mie.. (*prende la brocca e si avvia*).

LUCREZIA

(*ha chiuso l'uscio e viene avanti*) — Simona è materna (*ride*) — ha una lacrima nell'occhio sinistro.

SIMONA

(*voltandosi*) — Scherzi?.. Sono fatta così. Marussi lo sa - la famiglia è il mio tic.

MARUSSI

(*gridando - battendo i piedi - impaziente*) — Presto.. l'acqua.. l'acqua.. l'acqua.

SIMONA

è sparita a destra.

LUCREZIA

(*guardando Marussi*) — Ma cos'hai... sei nervosa.. ci vuoi dire?...

MARUSSI

(*come se l'avessero punta*) — Niente.. cos'è!.. cosa devo dire.. niente!.. (*parla a sbalzi, concitata*) — Mi è passato per il capo.. ho detto: le serate sono lunghe; s'intristisce da noi.. non c'è più guadagno,.. Mimì non ha più uno svago.. Si è ridotto un cencio.. (*lo guarda con tenerezza*) — Anima mia.. un cencio!.. (*si accende*) — Caspita.. il sangue ci turbina nella testa.. allora le grandi idee!.. (*respira forte*) — Sono andata da mamma Simona — ho bussato da Simona - le ho detto: apri, lesta, aiutami, facciamo una cosa... Poi la vettura, gli acquisti, poi di corsa qui — È tutto.

GUSTAVO

(*alla tavola, scompigliando i pacchetti*) — Hai fatto grandiosamente — C'è il ben di Dio - ce n'è per domani.

MARUSSI

Hai visto...!

LUCREZIA

(*celiando*) — Sai cosa?.. Marussi ha scoperto un tesoro — Te lo dico io. — È un pittore americano.

MARUSSI

Si, un tesoro... ah... ah.. l'americano.. (*ride con spasimo, quasi torcendosi*) — Era tempo... si languiva.

Entra Simona, frettolosa, reggendo la brocca pesante.

SIMONA

L'acqua.. l'acqua.. l'acqua..

MARUSSI

Ah, brava - dai qui - (*Le toglie la brocca di mano - versa l'acqua nella catinella*) — Tu muoviti intanto - prepara, Simona.

SIMONA

(*incerta*) — Per i vermicelli.. far bollire prima l'acqua?...

MARUSSI

Che domanda.! si sa!..

LUCREZIA

(*subito*) — Lascia - Faccio io - Mi levo solamente la gonna per non insudiciarla — (*Si slaccia - si scioglie - si libera dalla gonna che le ricade intorno*).

Gustavo e mamma Simona, intanto, sgombrano la tavola e collocano la roba sulla credenza.

SIMONA

Dio Signore.. questa galantina.. Senti.. senti.. (*la fa annasare anche a Gustavo*) — Uh!.. che amore!.. (*si dondola gongolante - va alla credenza*).

GUSTAVO

(*con le bottiglie in mano - guardando l'etichetta*) - Capri.. Barolo vecchio!..

SIMONA

(*subito, gesticolando*) — Adagio il vino, mi raccomando... con delicatezza, quel Barolo!

GUSTAVO

Eh, vecchia strega... ne ho bevuto del vino! So come si tratta.

LUCREZIA

Ecco fatto — (*ha appesa la sua gonna sotto il cappello*) — Ora accendo il fuoco.

GUSTAVO

(*sorridendo, guardandola*) — Sembri una canzonettista.

LUCREZIA

No, mio caro, io sono per la musica seria.. se ti piace — (*fa una goffa riverenza, esce pettoruta, a destra*).

SIMONA

(*Dandole la voce*) — Ora vengo subito a darti una mano.

MARUSSI

(*intanto, ha immerso il volto nella catinella — lo ha tenuto nell' acqua un poco - ha sollevato il capo - ha respirato forte - si è risciacquata le mani - si è asciugata bene - ora getta l' asciugamano - viene innanzi sorridente, col viso rosso, i capelli appiccicati sulla fronte*) — Ora sto bene - mi sento ripulita — (*va da Gustavo*) — Ora tesoro mi puoi baciare — (*gli afferra*

il capo con le due mani - lo bacia furiosamente sulla bocca - gli si appende al collo).

GUSTAVO

(*soffocando*) — Marussi!...

MARUSSI

Baciami tanto.. così.. ancora.. sempre.. Ti darei l'anima! — Non chiamarmi Marussi - per te: Maria - Sono Maria - Chiamami Maria... Maria... Maria... (*scoppia in dirotto pianto - si scioglie un poco*).

SIMONA

(*sorpresa, accorrendo*) Cos'è?..

GUSTAVO

Marussi!.. (*la conduce lentamente, la fa sedere*).

MARUSSI

(*singhiozza*).

GUSTAVO

Cos'è.. in nome di Dio.. cos'è!....

SIMONA

È debolezza, ti dico - era nervosa - ha corso tutto il giorno - Lasciami fare... Vado in cucina a dar fuoco e fiamme — (*esce precipitosamente*).

GUSTAVO

(*imbronciato*) - Sei curiosa, tu. — Chi ti capisce - Vieni.. ridi.. piangi!.. (*si allontana, va in fondo*) - Senza una ragione, forse.

MARUSSI

(*si soffia il naso - si pulisce gli occhi - parla a singhiozzi*) — Sì - non so perchè - sono nervosa - ero così anche quando sono uscita - Ti avevo lasciato male. Avevo tanta tenerezza dentro, e non avevi capito - Mi hai detto quelle brutte parole... È stata una pugnalata forte - Perchè me l'hai dette?.. Mi pareva che tu me ne volessi, tanto - Io non ho che te... solamente te - Ho pensato tante brutte cose - Ero come una stordita.. e andavo.. andavo.. (*singhiozza, respira faticosamente*) — Mi sono seduta un poco in villa - Tante creature facevano il chiasso - io fissavo, mi pareva di salire - Mi sentivo struggere per quelle piccine, ne ho stretta una.. un amore.. l'ho quasi soffocata... si è messa a piangere. Mi hanno guardata male - (*piange*) - Allora mi è venuto il pensiero di te - Ti ho veduto qui dentro, chiuso, umiliato; ho ripensato i nostri stenti.. ho detto: il mestiere non rende più; ho ricordato le tue parole... mi sono sentita avvilire. Il mio amore mi è salito con impeto. Soffocavo d'invidia - guardavo quella gente felice.. (*abbassa la voce*) - Cominciava a piovere... la pioggia mi irritava.. e sono andata... diritta... feroce... come una bestia - (*si fa scura*) - E poi niente - (*si drizza*) - Vedi.. ho ancora il resto di quel denaro... (*si fruga in petto, convulsa*).

GUSTAVO

Come hai fatto....?

MARUSSI

(*scattando*) - Come ho fatto!.. oh bella!.. il mio mestiere!.. un americano!.. conosco bene l'ambiente, mi pare!.. Non si può dunque avere del denaro senza destare l'allarme?.. Come ho fatto!.. cos'è?!... È tuo - È poco - Metti via.

GUSTAVO

Strano!.. Bisogna dire che sia stato ben generoso il tuo pittore!.. Di solito non si paga tanto - davvero un americano... (*ride ironicamente*)- Una seduta di sera, con effetto di luce elettrica... (*la guarda serio*)- Vuoi che ti dica?. io non ci credo - no - non ci credo - Prendi il tuo denaro! - non lo voglio! - (*lascia il denaro sulla tavola - si allontana*).

MARUSSI

(*irritata*) — Ma sì.. ma sì.. se ti dico.. Perchè non dovresti credermi?. Ho le rendite forse?. Ho il mio mestiere, toh!. (*ride esageratamente*). Marussi.. la modella.. mi pare... una volta era ricercatissima. Valgo bene qualche soldo ancora.. che diamine!. — (*ha ripreso il denaro; si è avvicinata a Gustavo*) — Via, via, amore; non darmi pena - sono nervosa - non irritarmi - niente di male, te lo assicuro - sono così felice di dartelo — (*Gustavo si schermisce, ma ella gli caccia avvedutamente il denaro in sacca*).

GUSTAVO

(*concitato*) — Come sono basso.. dillo!.. ho vergogna di me.. che disgusto!...

MARUSSI

Zitto, mi offendi... basta — (*gli sorride, si allontana*).

GUSTAVO

(*con sincera commozione*) — Ah... Marussi!...

MARUSSI

(*gridando*) — No.. no Marussi.. te l'ho detto - no Marussi.. non voglio che mi chiami Marussi...

GUSTAVO

Ah.. già.. no Marussi!.. (*si contiene - si sforza di ridere*) — È la tua fissazione - dimentico sempre - bisogna che ci faccia l'abitudine — (*grida forte, come per fissarsi in mente*) — Sì... Maria, Maria, Maria, Maria - Sei contenta?..

MARUSSI

Sì, così, Maria, Maria, Maria... (*ride anche lei*) — Sei un amore - (*l'abbraccia - si scioglie allegrissima*) — Ma cosa fanno lì dentro... cosa fanno!.. (*va all'uscio, grida*) — Cosa fate... benedette...

Le voci dentro, confusamente: Bolle a momenti - Simona è pasticciona - Zitta... Lucrezia Borgia!... (*ridono*).

MARUSSI

Pazze.. pazze... (*si scosta*).

Ora si bussa all' uscio in fondo.

MARUSSI

(*precipitandosi*) — Il cuore mi dice e non m' inganna questa volta — (*apre - fa il chiasso*) — Ah sì.. ah sì.. il mio buon Basilio.. il mio vecchio Basilio... Entrate... Vi aspettavamo - (*lascia la porta aperta, lo prende per le mani - lo conduce alla credenza*) — Ieri non ci siete venuto — Vedete.. un festino.. Anche voi.. anche voi, sapete?.. Anche voi.. sì, sì. Anche voi... (*ride come una bambina*).

BASILIO

No.. io no.. grazie.. io no.. ho già banchettato — (*guarda sorpreso la credenza*) — Quanta roba.. Siete allegra.. Si naviga bene.. (*odora*) — Sì, vivaddio... è l' abbondanza! (*sorride ironicamente*).

MARUSSI

(*impacciata, smorzandosi*) — È mamma Simona... Una volta tanto... (*gli lascia le mani - si allontana*).

BASILIO

(*subito*) — Mamma Simona!.. Ahà!.. Caspita!.. Vuol morire questa notte!. (*Ride*).

GUSTAVO

(*seccato*) — Io dico.. ognuno fa come gli accomoda.

BASILIO

Oh... per me.. sicuro.. per me, vedete.. anzi.. benissimo!.. (*si muove-trascina la gamba*).

SIMONA

(*improvvisamente a l'uscio - un grembiale di traverso - le maniche rimboccate - le mani avanti - desolata*) — Marussi.. Marussi.. L' abbiamo fatta grossa!..

GUSTAVO

Cosa?

SIMONA

E il pane?...

GUSTAVO

Brave!.. Che smemorate...

SIMONA

Ora sarà chiuso - come si fa?...

GUSTAVO

(*subito*) — No, no - non è ancora chiuso - ci corro - (*Prende il cappello e corre*).

SIMONA

(*dandogli la voce*) — Bada.. le *Marsigliesi*!.. Vai.. al vicoletto Forno - lì certo trovi aperto!...

BASILIO

Scialacquona!. (*Ride*) — Cosa vi piglia!.. Volete morire?..

SIMONA

(*risentita - voltandosi*) — Ohè.. Belzebù.. con chi l'hai...

BASILIO

Con te.. con te... Vecchia corteccia..

SIMONA

Oh, dico, corteccia.. bada: Dio ti punisce - Tu non mangerai - te lo dico io - non mangerai!..

BASILIO

No, no, che non mangerò - no, vivaddio... Vedi.. ho la pipa.. (*Ride*).

SIMONA

Ingoia!..

LA VOCE DI LUCREZIA

(*dalla cucina, gridando*) — Simona.. la pasta.. la pasta...

Simona prende dalla credenza il cartoccio con la pasta ed esce imbronciata, brontolando : — corteccia, guardate un pò.. corteccia...

Un silenzio.

Marussi è sulla sedia - ha la testa curva sullo schienale - è in atteggiamento sofferente.

BASILIO

(*riaccende la pipa - getta il fiammifero - fa qualche passo - scuote il capo*) — Mamma Simona!.. e già!. (*fuma*) — Qualche grosso bottino!... Ha dovuto rimpinzare per bene la sua topaia!.. (*Ride*) Che tanfo di miserie, lì dentro!. (*Fuma*) — Una catasta di abiti femminili, logori, smessi.. alcuni quasi nuovi... Ce n'è per tutti i gusti!.. (*Ride ancora - torna serio*) — Ah se potessero parlare.. quante di quelle vesti sembrano avere un'anima, e gridano il loro dolore... Che tanfo lì dentro... (*un silenzio*) — Mamma Simona però sta bene e s'ingrassa... (*va in fondo - guarda fuori*).

MARUSSI

(*lentamente, senza levare il capo*) — Siete severo.

BASILIO

(*Brusco*) — No - non sono severo - no — è la verità, figliuola.

Un silenzio.

BASILIO

(*Torna - si getta a sedere - fuma rapidamente - guarda Marussi con tenerezza*) — Siete tornata tardi - Avete l'aria sofferente - No - io non ci ho creduto alla vostra allegria, non ci ho creduto — Perchè siete tornata tardi?.. Le serate sono umide... Bisognerebbe che vi sgridassi.

MARUSSI

(*commossa, subito drizzandosi*) — Sì, avete ragione - Non ci credete, non ci credete — Sì, sono stanca — Voi potete dirmi tutto — Voi potete sgridarmi anche — Con voi è un'altra cosa — Mi pare di sentirmi un'altra.. un poco come vostra figlia — I miei primi ricordi sono confusi — Non ho conosciuto neppure mio padre — Penso che ha dovuto somigliarvi, penso che ha dovuto avere gli occhi chiari come i vostri, per guardarmi così come mi guardate — (*gli prende le mani con tenerezza filiale*) — Mi fa tanto bene di sentirmi guardata così — Ci venite tanto di rado - Perchè ci venite tanto di rado?.. La nostra compagnia non vi garba - lo so, lo so - fate un sacrifizio - lo fate per me solamente — Vedete, io ve ne sono grata... sì.. tanto grata. (*sorride per non piangere*) — Vi sembro strana, è vero?.. Sì, sono strana - non mi capisco bene - C'è del buio dentro di me.. alle volte anche un poco di chiaro, come in questo momento — (*è convulsa*) — Voi siete buono.. compatitemi.. Sono una povera creatura d'amore; nata per l'amore; non capisco altro — Ci deve essere dell'altro.. ditemi.. ditemi.. apritemi gli occhi.. ora mi sento perduta. (*gli nasconde il volto sulla spalla*).

BASILIO

(*commosso togliendosi la pipa di bocca*) — Avevo una creatura anch'io.. Ora sarebbe come voi... avrebbe la vostra voce... (*non può dir altro - le accarezza la testa*)

MARUSSI

(*scoppiando*) — No, no.. non mi somigliava, no.. non poteva somigliarmi — Io sono fatta male — Perchè non vi ho conosciuto prima!.. (*gli singhiozza sulla spalla*) — Ho un grosso peccato oggi... Mi montavo, mi montavo.. ora no.. è così viva l'impressione... Che orrore!... Mi sento diminuita.. tanto.. tanto..

BASILIO

(*subito, afferrandole le mani*) — Voi.. Marussi.. Ma cosa!.. Quale peccato voi, povera figliuola.. dite.. dite..

MARUSSI

No - (*ha un lampo negli occhi - si svincola rapidamente - si allontana*).

Entra Gustavo frettoloso col pane

GUSTAVO

(*ansimando*) — Ecco il pane — Chiudevano, sapete?.. ho fatto appena appena in tempo — (*Posa il pane sulla credenza*).

LUCREZIA

(*improvvisamente da l'uscio a destra, con la tovaglia bianca, spiegata*) — Lesti.. la tavola.. Siamo quasi pronte.. Aiutami tu, Gustavo.. Su, su.. svelto.. da bravo... (*corrono alla credenza, alla tavola*).

Marussi è in fondo, immobile, con le spalle voltate.

Washington Borg

"Madama Butterfly„ di Giacomo Puccini

Ricordate voi tutto ciò che si disse e si pubblicò dopo le prime rappresentazioni della *Tosca* al Costanzi di Roma? Giacomo Puccini non era nato per i drammi violenti e per passioni sovracute; a lui non convenivano scene di terrore e vastità di ambienti; sì bene una sentimentalità tenera e intima, una giocondità serena e leggiadra. Il duetto del terzo atto di *Manon* e l'altro duetto del terzo atto in *Bohème* erano le massime esplosioni di amore e di dolore cui potesse giungere la Musa pucciniana: gli spasimi e le grida di Tosca eran già troppo forti per la commozione della sua anima e pel volo della sua inspirazione musicale. Il primo a credere a codesta insufficienza tragica fu il Puccini medesimo, il quale, ricordando gli sforzi fatti per dare una veste lirica a quella drammatica ed urlante eroina dell'artificioso teatro sardouiano, e considerando i trionfi veramente formidabili della romantica crestaina del Quartiere Latino, volle ricercare un altro piccolo dramma di passione e si soffermò sui casi pietosi di una *geisha* giapponese, narrati da due scrittori inglesi, i signori Long e Belasco, prima in una novelletta e poscia rappresentati in un drammetto in prosa.

Il Giappone non aveva compiuto ancora la sua parabola artistica nella letteratura e nelle altre arti occidentali. I libri dei De Goncourt erano apparsi l'espressione eccezionale di due temperamenti raffinati; *Madame Chrysantème* di Pierre Loti aveva suscitato molta curiosità, ma non poteva significare l'ultima parola sentimentale e l'ultimo suggello d'arte su un paese vergine e soffuso d'una poesia di sogno, l'*Iris* di Mascagni se confermava certo bizzarro impeto originale e fresco nell'autore di *Cavalleria* non poteva pretendere a una pittura fedele d'anime e di costumi giapponesi, data l' infinita stupidità della sua eroina cui fra l'altro avevano appioppato un nome... greco; le molte operette a base di mikadi, di musmè e di geishe non assumevano singolare importanza

d'arte; Sada Yacco se, talvolta, appariva mirabile di verità e di profondità, recitava per l'Europa scene atroci o grottesche simili piuttosto a rappresentazioni barbariche che a vere ed evolute manifestazioni teatrali.

Un'opera, dunque, con personaggi giapponesi e con la musica di colui che sapeva così dolcemente sospirare le angoscie delle anime innamorate, poteva avere una novella virtù rivelatrice, poteva, infine, dare una definitiva forma d'arte alla sconosciuta ma, senza dubbio, profonda anima dei figli del Sol Levante. E Puccini chiese ed ottenne *Madama Butterfly*, piccola eroina dagli occhi obliqui e dalla deliziosa bocca imbellettata, dalla tunica violacea e dai piedini squisitamente contorti, garrula come i pettirossi tra i ciliegi di Nagasaki, e appassionata come i cuori delle più grandi amanti vissute nel cerchio stellato della Leggenda o nella verità purpurea della Storia. In sostanza questa Butterfly poteva benissimo essere la sorella di Manon e di Mimì: l'anima umana è la medesima in tutti i tempi e sotto tutte le latitudini: e se ella sapeva esalare la sua passione come le due donnine che la precedettero, la battaglia era sicuramente vinta, e la lirica melodrammatica italiana si cingeva d'una nuova fronda d'alloro.

La scelta di quest'eroina doveva dunque contentar tutti; e coloro che avevano suggerito al Puccini di ritornare agli antichi amori, e il maestro stesso. E *Madama Butterfly* la sera del 17 febbraio è comparsa alla luce della ribalta scaligera, cioè sopra una delle più difficili scene del mondo. La vittoria non ha coronato la fronte del simpatico maestro toscano, e la rappresentazione ha dato torto ai suoi consiglieri. Com'è avvenuto questo fenomeno imprevisto e inaspettato? Come s'è potuto verificare questo errore senza che nessuno abbia saputo, nonchè dichiararlo, supporlo? E perchè il pubblico di Milano si è abbandonato a tanta severità sconfinante nella violenza giustiziera, sì da indurre il maestro a ritirare sdegnosamente la sua opera dopo la prima prova? Le ragioni sono varie e muovono principalmente da un doppio inganno: inganno del maestro di poter condurre il dramma di un'anima innamorata per due lunghissimi atti, attraverso una selva di episodi decorativi; inganno del pubblico il quale — con flagrante contraddizione verso se stesso e il maestro — credeva di trovare un Puccini diverso dal consueto, un Puccini fantastico, un Puccini trasfigurato in Dio sa quale terribile figura d'innovatore e di rivelatore.

Il libretto di *Madama Butterfly*, alla semplice lettura, non dispiace. La costruzione, si scorge subito, ne è di Luigi Illica: la leggiadra forma poetica di Giuseppe Giacosa. Esso appare fragile, ma grazioso; sovraccarico di scene, ma caratteristico. D'un tratto, alla rappresentazione teatrale, quell'organismo drammatico da leggiero ch'era diventa greve; da vario monotono; da breve interminabile. Tale lunghezza e tal monotonia tolgono d'improvviso il senso della suggestione; quel senso, cioè che in quest'opera è l'elemento massimo ed essenziale per l'inte-

resse e per la commozione. Fate che l'ansia magica, fra tragica e puerile, di un'amante che attende il ritorno dell'amato che l' abbandonò, non sia convenientemente preparata e non sia *compresa* dal pubblico, e voi invano potrete giustificare la tragedia finale; fate che una lieve insofferenza, una lieve incredulità, un'ombra sia pur tenue di noja si infiltrino in una qualunque compagine drammatica e voi difficilmente potrete ottenere lo scoppio della grande, della suprema commozione. È come un cerchio magico che si rompe, un incantesimo che svanisce. Avvenne press'a poco così alla " prima „ della *Butterfly*.

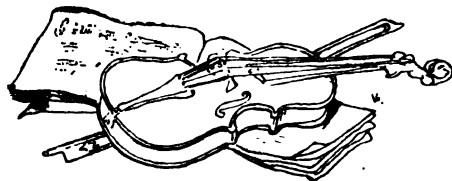
Il maestro aveva accentrato tutto il suo ardore sentimentale sulla piccola eroina, ed aveva calcolato sur una quantità di dolci e sfioranti emozioni, sia partissero da uno scoppio di risa, sia movessero da minuti episodi scenici pieni di poesia esteriore. Ma come l' enorme massa degli spettatori — convenuta nel gran teatro non senza ostilità — s'accorse che i mezzi destinati a commuoverla si ripetevano senza ragione e con palese arteficio, cominciò a ribellarsi e ad abbandonare la soave eroina pur così viva, così palpitante di verità e di angoscia. E quando ella bendò il suo piccino e si celò dietro il paravento per indi riuscirne brancolante, disperata, con la gola ferita e cadde morta tra il bimbo e l'amante, nessun cuore palpitò, tutte le ciglia rimasero asciutte. La suggestione era esulata, l'opera era fallita.

Ammesso ciò, e constatata dolorosamente la dura cronaca della serata, conviene dire senz'altro che le accuse mosse al Puccini di essersi ripetuto in quest'opera oltre misura e senza genialità, sono accuse in mala fede e non giuste. Lo spartito di *Madama Butterfly* è tra i più nobili non pur del Puccini, ma di gran parte della cosi detta giovine scuola contemporanea. Lo stile pucciniano si rivela in ogni spunto, in ogni figurazione melodica, in ogni successione d' armonie; e poichè questo stile esiste ed esiste una maniera pucciniana, nulla di strano che il maestro si servisse dei suoi mezzi e dei suoi strumenti d' arte. Il dramma, per la sua stessa natura, e pel modo com'era contesto, non permetteva ampii svolgimenti orchestrali, contrasti di grandi frasi di amore e di disperazione. Esso è tutto intimo, tutto penetrato di poesia sentimentale, tutto rotto a piccoli singhiozzi, tutto frastagliato di sospiri, di brevi invocazioni angosciose, di piccole grida gioconde. Pretendere la grande opera da questo dolce dramma era pretendere l'impossibile. Certo la *Scala* è una cornice troppo solenne per opere di simili dimensioni; ma son forse opere di linea grandiosa gli *Elixir d'Amore*, le *Manon*, le stesse *Bohème*, che passano trionfali per tutte le massime scene del mondo? Bisogna costatare ora se *Madama Butterfly*, abbia lo stesso valore musicale di quelle fortunate consorelle. Questo fu impossibile vedere nell'unica rappresentazione alla *Scala*, dove assai spesso il pubblico si abbandonò a quegli atti d' intemperanza e di ostilità cui nulla resiste e che tutto trascinano nella catastrofe finale. A volte fu una vera caccia all'opera: una frase d' amore, ripetuta

forse con eccessiva frequenza, era aspettata con voluttà e beffeggiata con risa di scherno; ogni minimo inconveniente scenico suscitava la schietta ilarità del pubblico e l'opera, pel suo genere, e pel genere della musica pucciniana non era di quelle che potesse affrontare con grandi irresistibili voli tanta severità demolitrice.

Il giudizio assoluto e risolutivo non è stato dunque pronunziato su questa *Butterfly* in cui il maestro aveva riposta tanta fiducia, perchè scritta — com' è confession sua — con cuore così commosso e con sì profonda sincerità artistica. Essa aspetta altri pubblici sereni e allora sapremo se l'opera sia un irrimediabile errore o se può decorosamente vivere tra le sue consorelle più fortunate. Tuttavia l' insuccesso della *Scala* non è privo d'ammaestramenti. Esso ha dimostrato — a parte alcune meditate ostilità, forse inevitabili in un un campo di lotta com'è il massimo teatro milanese a' dì nostri — ha dimostrato che non è còmpito facile abbattere il sistema innalzato con trionfale prepotenza dai compositori contemporanei, di asservire cioè la musica al dramma e ha dimostrato che i suggerimenti della critica a chi abbia valore e dignità d'arte, hanno un valore assai relativo. Giacomo Puccini ha voluto veramente credere che la sua fantasia dovesse esercitarsi su temi di grazia e di dolcezza. Gli stessi suoi consiglieri, al momento della prova lo hanno completamente sconfessato o abbandonato.

Alla prova futura egli si abbandoni con la sua volontà solamente e con la sola forza della sua arte, la quale, per una momentanea sconfitta, non può far dimenticare le pagine squisite, ch' ella dettò e che diffondono il nome del musicista italiano oltre i confini della patria, per il plauso e l'ammirazione delle genti.

Ettore Moschino

Il teatro greco moderno

POCHI in Italia conoscono l'esistenza d'un teatro greco moderno di vera e seria importanza; forse perchè l'attenzione della critica nostra è rivolta alla letteratura nordica, forse perchè la lingua della Grecia moderna non trova presso di noi cultori e interpreti. Giova per tanto dare notizia della interessante produzione drammatica odierna della Grecia, produzione la quale se non assurge a grandiosità di concetto e a magnificenza di forma, ha in sè pregi notevoli e caratteristiche virtù.

L' origine del teatro greco moderno non è stata ancora decisamente fissata e determinata. Le ricerche coscienziose dei cultori di storia teatrale, primi fra tutti il Lascaris, il Veglianitis e il Tsocopulos, hanno però dimostrato che le prime rappresentazioni in greco moderno furon date a Bucarest, da alcuni amatori, sotto l' alta protezione dei principi greci di Moldovalachia, e furono di tragedie, vaghe imitazioni delle tragedie classiche, o traduzioni di Racine e Corneille, o in fine, drammi simboleggianti la futura risurrezione della Grecia. E frattanto nelle isole greche, dove ancora imperava la lingua e la letteratura italiana, si recitavano traduzioni del teatro Alfieriano e Goldoniano.

Appena la Grecia si liberò dal giogo turco pensò alla fondazione di un teatro nazionale, e questo sorse in Atene, costruito in legno, e fu il centro al quale conversero i migliori intelletti che al teatro dedicarono la loro attività. E poichè l' atmosfera era ancora offuscata dai delirii e dalle lotte dell' insurrezione, il teatro non riprodusse che fatti della grande epopea greca contro il turco: trentadue tragedie scritte fra il 1831 e il 1850, hanno per tema, ad esempio, la morte eroica di Marco Botsaris. Autori fortunati furono lo Zambelios e il Soutso, specialmente quest' ultimo, del quale il " *Pellegrino* „ fu per alcun tempo il dramma più popolare della Grecia. Alessandro Rangabé, contemporaneo di Zambelios e Soutso, scrisse ben diciassette vo-

lumi; ma di tutta la sua opera teatrale sopravvive una sola commedia " *Le nozze di Kontrouli* „ lavoro di una certa importanza per il carattere locale che ritrae.

Dopo il 1850 due poeti cercarono di dare nuovo impulso al teatro greco, Vassiliadis e Paparigopoulos: il primo con " *Galatea* „ opera di classica bellezza che il prof. Vianginis tradusse in italiano; e il secondo con " *La scelta di un marito* „ commedia tra politica e simbolica inspirata al teatro di Aristofane. Più tardi il Vernardakis, purista insigne, sognò il ritorno all' antica tragedia, e scrisse molte tragedie fra le quali " *Merope*, *Fausta*, *Frossini*, *Doxapatri* „ che si dettero con successo, specialmente " *Fausta* „ rappresentata, al suo apparire, dieci anni or sono, trenta volte di seguito. Il teatro del Vernardakis ha pregi di tecnica non comuni e la nuova tragedia dell' egregio autore di *Nicephore Phocas* che si rappresenterà fra breve al *Royal* d'Atene, rivela, ancor meglio le preclari doti del Vernardakis.

Cléon Rangabé, purista anche lui, è autore fortunato di molte tragedie di cui la migliore è " *La Duchessa D'Atene* „.

Lascaris è uno dei commediografi più amati in Grecia. Anch' egli ha scritto molte commedie ma " *Mallia convaria* „ è la più fine e spirituale. Uno dei più infaticabili scrittori greci è certamente Polybe Dimitracopoulo, autore di tragedie e di drammi che hanno ottenuto il favore del pubblico greco. Ricordo tra i principali:

" *Marcella* „ Tragedia in 4 atti, in versi.

" *Didon.* „ tragedia in 4 atti in versi.

" *Il Buffone del Re* „ dramma storico Bizantino in 3 atti premiato al concorso de l' Università d' Atene nel 1900.

" *Irene l' Atheniese* „ dramma storico in 5 atti Bizantino in versi premiato al concorso drammatico dell'Università d' Atene nel 1896.

" *Dio ordina* „ dramma in versi rimati in 4 atti, premiato al concorso drammatico a l' Università d' Atene nel 1902.

" *Belisario* „ dramma in versi in 3 atti.

" *Dalla Terra al Cielo* „ commedia in versi rimati in 3 atti.

" *Il buffone del Re* „ è stato rappresentato 24 sere di seguito, ed è opera degna di nota perchè fonde mirabilmente l' elemento comico con l'elemento tragico.

Xenopoulo, ammiratore del teatro nordico, è autore d' un dramma " *Il terzo* „ che ha avuto un rimarchevole successo ma che risente qua e là dell' artificio e della imitazione ibseniani. Commediografo più valoroso e degno di considerazione è G. Tsocopoulos il quale specialmente tratta il dramma psicologico, e il suo ultimo lavoro " *In cerca di felicità* „ ripetuto al *Royal* d' Atene, rivela nella struttura scenica e nel dialogo semplice e agile, le eminenti doti artistiche del simpatico autore.

Al quale noi italiani dobbiamo essere grati: perchè il giovane commediografo ha introdotto nel repertorio dei teatri greci alcuni lavori

dei nostri maggiori autori, traducendo cioè i *Tristi amori* del Giacosa, i *Disonesti* del Rovetta, e *L' Infedele* di Roberto Bracco.

Di Tsocopoulos si prepara intanto " *Il fanciullo* „ in un atto e " *Digenis Acritas* „ dramma in tre atti in versi.

Palamas, il forte poeta tanto ammirato, ha scritto " *La tre volte nobile* „ dramma simbolico pubblicato, ma non rappresentato, e Kambassis due o tre drammi simbolici, ma in cattiva lingua e quindi stiracchiati e privi di verità.

Giorgio Pop, l' articolista pieno di *verve*, l'umorista simpatico, il giornalista geniale, direttore dell' *Atene*, ha scritto due commedie delle quali una è stata rappresentata con successo al teatro *Royal*.

È un lavoro semplicemente inquadrato, con personaggi forse un po' troppo ricalcati dalla vita, ma che hanno un carattere originale, ed una *vis comica* efficacissima.

Giorgio Stratighis, il poeta fortunato delle " Canzoni delle case „ ha dato pure al teatro un contributo prezioso, traducendo in versi e adattando per la scena il *Faust*, il *Don Carlos*, il *Sogno d'una notte di estate* di Shakspeare, e il *Cyrano di Bergerac*. Egli ha presentato anche due lavori originali in versi " *Basilio uccisore dei Bulgari* „ e " *Teofano* „, che sono stati favorevolmente accolti e dal pubblico e dalla critica.

Da questi cenni rapidi emerge che la letteratura drammatica greca moderna ha cultori egregi e vanta lavoratori pieni di fede e di energia, i quali danno e daranno sempre meglio col tempo, uno sviluppo degno di considerazione al teatro greco, che già merita un buon posto nella storia del teatro internazionale.

A. Lalìa-Paternostro

Bilancio drammatico

L'ANNATA comica che da pochi giorni è finita ci ha dato una trentina di opere delle quali — successi, semisuccessi o insuccessi — è doveroso parlare; si può forse arrivare a quaranta, se si tien conto anche di parecchi lavori per tenuità di mole e di contenuto non capaci di uscire dalla modesta cerchia di fugaci esperimenti.

Non è, dunque, una produzione eccessiva; e, anche a non voler essere amici e sostenitori del teatro italiano, sarebbe sempre logico esclamare che c'è posto per qualche cosa di più, e sarebbe simpatico sperare che di commedie italiane nuove la cominciata annata comica ne portasse alla ribalta il doppio.

È vero che, quando si volesse metter nel mazzo tutto, proprio tutto, quello che è stato rappresentato, ci sarebbe da arrivare presso al centinaio anche pel 1903-904; ma ciò non sarebbe serio, e noi non vogliamo certo — come altri — includere nel nostro bilancio *La vispa Teresa* dell'on. Chiesa o altra roba dalla stessa forza e dello stesso valore.

Nessuna preponderanza spiccata di gusti e di tendenze fra gli autori e fra i pubblici sembra aver delineato quest'anno teatrale: sono stati trattati il genere storico, il passionale, il sociale, lo psicologico, l'allegro; e, a volta a volta, è piaciuto o è dispiaciuto ciascuno di codesti generi, incarnato nell'una o nell'altra commedia. Nel campo storico, Oliva ha dato *Robespierre*, forte dramma applaudito non senza qualche freddezza e qualche riserva; Soldani ha visto applaudire *i Ciompi*, *Il bacio di Pigmalione*, *Lo schiaffo della gloria*, ed è caduto col *Piccolo impero:* molti pregi, in queste opere, ed anche qualche difetto, quanto a visione e comprensione storica e quanto ad arte teatrale.

Nel campo dell'amore e della psicologia dell'amore e del dolore, è apparso grazioso se non completo *Il punto d'appoggio*, un atto di Lopez, il quale ha poi dato *Tutto l'amore*, commedia incorniciata con molto garbo in una forma vivace e snella, e contenente — con poca azione — uno *spunto* di osservazioni geniali anche quando non del tutto originali e nuove.

Tutto l' amore è stato applaudito spesso, non ha entusiasmato mai, qualche volta non è piaciuto; ed a me pare una commedia buona di concetto e di dialogo.

Invece *Forte come la morte*, del Panzacchi, deficiente d'analisi, di sviluppo, di evidenza teatrale, non è piaciuta mai fuorchè a Bologna, ed ha subìto cadute rumorose.

I diritti dell'amore, di Bonaspetti, hanno avuto poco successo.

La veggente, di Bernardini, parte applaudita, parte riprovata, non s' è data che una sera, a Torino; e non ci ha quindi fornito, con ragionevole ed equo cammino, elementi sufficienti per giudicare se sia opera vitale, magari dopo qualche emendamento.

Momo, di Oriani, portata un po' in giro da Novelli, ha procurato all' autore più *crucifige* che *osanna*; ed è poverissima cosa, come è povera cosa *L' abisso*, caduto. Anche *La figlia di Gianni*, dello stesso Oriani, non s' è salvata dall' insuccesso completo.

Ardore, di Cosimo Giorgieri-Contri, nonostante una non volgare—sebbene incompleta — visione psicologica e nonostante le squisitezze della forma — forse anzi un poco a causa di queste — è stata disapprovata

Invece ha chiuso lietamente l' anno, con un notevole successo, Washington Borg, del quale è stato molto applaudito un caldo dramma di caratteri e di passione intitolato *Rose rosse*.

Il genere politico - sociale è quello che ha dato il maggior numero di discussioni, di contrasti, di avversità: cosa naturalissima, poichè non solo esso è di difficile adattamento alle scene, ma è anche di sempre dubbio esito rispetto alle simpatie del pubblico. Non può infatti predominarvi l' elemento passionale; non può starne assolutamente lontano qualche sprazzo d' enunciazione d' idee; è inevitabile che esso accarezzi più o meno o più o meno stuzzichi le varie aspirazioni degli spettatori: forma insomma un assieme soggetto ad ogni più lieve aura di malumore e di nervosità; e, anche quando piace incontrastabilmente, non entusiasma come qualunque rancida storiella amorosa è capace di fare.

A *La terra* di Sem Benelli è stato accanitamente contrastato il successo; e quasi altrettanto freddamente è stato accolto *Per il pane* di Eugenio Bermani.

Pane rosso, un violento e non bello drammetto di *Teresah*, non è piaciuto affatto e meritava la sua sorte; ma non meritava la sua *Arboscelli divelti* di Clarice Tartufari, un lungo atto melodrammatico piagnucolante e falso, che alle platee ha strappato applausi in grazia di alcuni *effettacci* pietosi artificiosamente messi assieme.

Ai miei *Apostoli* — come a tutti gli apostoli, in questo basso mondo — son toccate fino adesso approvazioni miste a diffidenze e contrarietà: non l'apoteosi, ma non ancora il martirio.

L' onda, di Pelaez, ha avuto esito incerto e incolore; e gli *Ultimi barbari*, lavoro d' ambiente più che sociale, dovuto all' Oriani, è caduto completamente, come una esagerazione sensazionale e antiartistica di persone e di cose vedute attraverso una sanguigna lente d' ingrandimento.

Il giudice, di Teresah e *L'assolto* di Camillo Antona-Traversi, possono mettersi fra le produzioni di questo genere, perchè più ad esso s'avvicinano, contenendo un insieme d' osservazioni d' indole sociale, uno studio di particolari manifestazioni della nostra vita... civile. Liete sorti son toccate ad entrambi.

Una commedia, inspirata da una cruda e diretta osservazione della vita, e ricca quindi di colorito d'ambiente e di dettagli preziosi nella sceneggiatura e nei caratteri è *L' ondina*, di Praga, quattro atti di analisi poderosa e di vigorosa drammaticità, che han riportato molti lieti successi e qualche esito un po' contrastato dovuto forse appunto alla minuta insistenza dei particolari che è parsa talvolta prolissità.

Lulù, di Bertolazzi, buona commedia d'osservazione anch'essa, non è stata ugualmente e dappertutto applaudita.

Successo non pieno è toccato a un altro lavoro di osservazione intensa, magistrale, al dramma *Dal tuo al mio*, di Giovanni Verga. L'opera, poderosa fino a un certo punto, poi alquanto deficiente nelle proporzioni, non ha potuto conquistarsi una completa vittoria.

È caduto irrimediabilmente il *Cuculo*, di Butti; ha barcollato la *Fedeltà dei mariti*, di Giannino Antona-Traversi, rialzandosi dopo la prima rappresentazione.

È caduto *L'apologo delle due sorelle*, di Corradini.

Un atto sensazionale, teatrale, nè nuovo nè profondo ma *d'effetto*, *Papà Giovanni*, ha messo nella schiera dei lavoratori del teatro un nome nuovo, quello di V. Marvasi. E quasi un nome nuovo è parso quello del Testoni della *Duchessina*, perchè in questa commedia un po' ibrida nessuna delle qualità dello scrittore spiccatamente apparisce.

Non è parlare di arte dialettale l' accennare alla vita delle scene veneziane, purissima gemma del teatro nostro, da Goldoni, a Gallina, a Selvatico, a.... Benini.

Non molto di nuovo e di bello, nell' anno passato: un *Carlo Gozzi*, di Simoni, applaudito per metà la prima volta, sul quale pare però che comincino a splendere soli migliori; una commedia della Tartufari — *Queli che comanda* — , e qualche altra cosa di minor conto.

Non ci sarebbe forse altro degno di nota: è però doveroso notare il largo e confortante cammino compiuto dal dramma *Maternità*, di Bracco, che — se non appartiene a stretto rigore al numero delle opere nuove del '903 - 904 — vi appartiene di fatto, perchè venne in luce proprio gli ultimi giorni dell' anno precedente, e fu poi l' opera trionfatrice di tutta l'annata, vivificata com' è da un profondo senso d' umanità e di poesia, e teatralmente fortissima.

Così, il resoconto è finito.

Considerazioni? Una sola: o, meglio, varie irradiantisi da una stessa; questa: le opere teatrali non affrontano la battaglia della scena in pari condizioni, tutte. E ciò è dannoso.

Noi facciamo mille sforzi e magari dei *pronunciamenti* — diciam così — per innalzare e per migliorare le sorti del teatro italiano; ma quattro quinti dei tentativi diventano cosa vacua ed inane di fronte a questa specie di fatale spegnitoio d' ogni attività nuova e d' ogni nuova aspirazione: la differenza dei mezzi di lotta. È come se si mandassero due uomini ugualmente sani arditi e forti ad una esplorazione verso il polo, fornendo l' uno di slitte, di cani, di armi, di viveri, e non concedendo all' altro se non le provvigioni ammucchiabili in una valigia: la salute l' ardimento e la forza d' entrambi non potrebbero certo in ugual misura resistere alle prove del difficile viaggio.

Inutile parlar di colpe e parlar di rimedî: in nessun altro campo dell' attività umana è, come in quello del teatro drammatico, difficile localizzare le responsabilità; in nessun campo è più facile dimostrare che, se i mali esistono, sono inevitabili e direttamente non scaturiscono da errori o da difetti di persone o di sistemi singolarmente considerati.

E forse è così, infatti; e forse è l' insieme del complicato ingranaggio che, una volta messo in moto così, deve ineluttabilmente muoversi non altrimenti; e forse nella saturazione malsana dell' ambiente, compiutasi per inconsciente cooperazione di tutti nel cammino di anni e di anni, nessuno ha più d' un altro e più distintamente d' un altro contribuito.

Ma, nondimeno, la cosa sta; e, se, per adattamento o per rassegnazione

o per impotenza, non è lecito mutarla, sarà almeno lecito guardarla in faccia, senza ipocrisie.

Io voglio guardarla in faccia, dunque, non per prender lena — con la mia contemplazione — a imprecazioni o a lamenti contro chicchessia, ma soltanto per spiegare a me stesso e per figurarmi di spiegare anche ad altri la ragione di certi fenomeni e la significazione di certi fatti.

Che una commedia nuova arrivi alla ribalta non è facile; ma questo esce, ora, dal mio argomento, perchè m' importa solo di notare quel che avviene quando ci arriva.

Ottiene un completo successo o tocca una completa sconfitta.

Oppure — ed è la maggior parte dei casi — non trionfa e non precipita, ma raccoglie voti favorevoli e sfavorevoli, applausi ed opposizioni, approvazioni calorose e freddezze, ad un tempo.

È la maggior parte dei casi — ho detto —, perchè il capolavoro autentico, integro, che trascini tutti con la sua bellezza assoluta, o la commedia fortunata, abilmente costruita così da non urtare in alcuno spigolo di contraddizione, non si trovano ad ogni passo.

E allora avviene questo: che, se il lavoro si intitola, per esempio, *La Fedeltà dei mariti*, di G. A. Traversi, o *Forte come la morte*, di Panzacchi, o *L' Ondina*, di Praga, o *Gigante e Pigmei*, di Butti, dopo i contrasti e i mormorii e le disapprovazioni della prima recita, torna — modificato o non — alla scena, e si rialza, e ottiene migliori suffragi; o, se non si rialza subito, per lo meno continua a camminare, a tentare altre prove, di fronte ad altri pubblici che possono riabilitare l' opera, o — nel peggiore dei casi — confermare con la pluralità dei giudizii il giudizio iniziale, dando all' autore la certezza di non aver creato cosa vitale.

Ma quando invece la commedia di un altro autore, dopo essere stata applaudita per due o tre atti, non finisce di piacere in qualche scena a tutti gli spettatori, e sparisce; e quattro o cinque scombiccheratori affrettati di notiziette teatrali con molta *coscienziosa* esattezza telegrafano o scrivono ai giornali che essa è miseramente e completamente caduta; e tutto finisce lì....... si compie un' ingiustizia della quale l' arte non gode, davvero.

Nessuno ci ha colpa, forse — lo ripeto —; ma l' ingiustizia si compie. Non sarà certo necessario fare, o rifare, qui, la fotografia delle serate di prima rappresentazione.

Uno speciale nervosismo è nella sala; gli spettatori sono come invasi dalla conscienza di una grave responsabilità, sull'*attenti*, corazzati contro qualunque assalto di facile commozione o di compiacenza indulgente; hanno paura di sembrare poco côlti, poco intellettuali, poco esigenti, troppo parziali; si guardano l' un l'altro di sottocchi; non sanno decidersi a batter le mani; tendono l'orecchio ad ogni mormorìo; si stizziscono a ogni colpo di tosse, a ogni filo d' aria, a ogni innocente *papera*, a ogni insignificante contrattempo; una carta che cada di mano a un attore, un lume che non si accenda, una parola che si presti a un sottinteso, tutto ciò che in sere ordinarie non farebbe nè caldo nè freddo quella sera attizza l' ilarità, fa storcere i musi, mette il fremito nelle gambe e l' ira negli sguardi. Ognuno monta sui trampoli della critica; una vivisezione accanita, feroce, rapida, multiforme, dei personaggi è elaborata senza tregua; tutto si analizza, si pesa, si lambicca, il che equivale molto spesso alla negazione assoluta di qualunque analisi; e uno strano torpore sembra impadronirsi delle braccia anche quando la mente direbbe loro d' applaudire.

Si aggiunga: l' aria raccolta, compunta, sibillina dei critici più noti ai quali si volgono di tanto in tanto le occhiate del pubblico; il brontolìo e il chiacchiericcio pretenzioso dei critichetti in erba desiderosi

di farsi notare e sempre malcontenti dell' opera altrui; la sorda collera degl' invidi e dei *mancati*, sempre pronta ad esplodere quando altri esploda, ed anche pronta a provocare o a simulare contrasti; la trepidanza degli attori: non può negarsi che l' insieme di tutto ciò forma un ambiente malsicuro, preoccupato, non sereno, pericoloso.

E, attraverso questo ambiente, una commedia nuova può uscire mal giudicata, giudicata senza sufficiente ponderazione, con troppa severità.

Ora, è giusto che il rispetto dovuto agli scrittori più celebrati e provetti consigli di passare alle repliche senza troppo preoccuparsi del primo giudizio; ma non si vorrà riconoscere che d' essere giudicati con maggior calma e serenità avrebbero bisogno anche gli altri scrittori? Questi, più dei primi, possono sentirsi dall' esperimento scenico consigliati a qualche correzione della propria opera; questi, più dei primi, possono sentire la necessità d' un giudizio equo, poichè alla battaglia della prima sera hanno affrontato tutte le ostilità con minor sussidio di popolarità e di fiducia da parte del pubblico.

Nè deve ritenersi sentenza soddisfacente quella d' un solo pubblico, o di due, specialmente quando l' opera non sia clamorosamente caduta ma abbia soltanto sollevato delle opposizioni e dei contrasti: il gusto degli spettatori d' un teatro e d' una città può ben essere sostanzialmente diverso da quello di altri spettatori d' altre città; e la produzione non completamente piaciuta in questo o quel luogo può altrove conquistare la vittoria.

L' opera dello scrittore d' ingegno, insomma, quando non sia un errore evidente e assoluto, un' assoluta aberrazione — il che può esser denotato, anche con qualche riserva tuttavia, dal *fiasco* intiero e rumoroso – dovrebbe potersi appellare al giudizio di tutti i maggiori pubblici del paese, prima che sovr' essa cadesse la parola d'una sentenza definitiva.

Questo non avviene. Di questo m' è parso valesse la pena di parlare, dopo aver tratteggiato il bilancio drammatico dell' anno decorso.

Il *bilancio* ha per iscopo di riassumere la somma di operose vittorie conseguite nel teatro e pel teatro dagli autori nostri: non è dunqne fuor di proposito notare se qualche elemento di più proficua combattività venga trascurato.

Troppe sono le miserie, le pastoie, le stretture, in questo spinoso e malagevole terreno dell' arte drammatica: se fossero meno, forse le vittorie reali sarebbero in maggior numero.

È vero che qualche trionfatore riesce, di tanto in tanto, per forza propria, a sormontare gli ostacoli; ma per uno di questi trionfi forse si potrebbero contare varie non meritate sconfitte.

Sotto ogni forma e in ogni suo aspetto, nel campo materiale come in quello intellettuale, la lotta per la vita è dura e crudele: non sempre i vinti sono davvero i più deboli; non sempre sono gl 'impotenti quelli che cadono, travolti dalle immani ruote dentate, per non rialzarsi più mai.

Ettore Strinati

Il Palcoscenico

" Mirandolina ", opera giocosa in tre atti — Versi di U. Fleres Musica di A. Lozzi al " Carignano " di Torino

Con questo spartito l'autore non nuovo alle scene, ha voluto tèntare un lieve ritorno all' antico, per quel tanto che lo sviluppo modernissimo del dramma musicale poteva consentire: ed il successo, se non trionfale, fu per lo meno lusinghiero, recando a lui il saluto di un pubblico sceltissimo, da cui il piccolo nostro *Carignano* era letteralmente affollato. Ciò avvenne la sera del 25 gennaio: in seguito per alcune riprese l'opera si resse, migliorando parzialmente nell'esecuzione.

Il breve cenno di cronaca era necessario, a fine di lasciare più libero e sincero il campo alla critica. Così infatti l'autore non potrà lagnarsi quando gli si muova appunto in questo o quel luogo: per lo meno, avrà sempre campo di gridare: " Il pubblico mi ha approvato: il pubblico ha ragione e l'unico torto sta nelle torte esigenze della critica ".

Esporvi la tela di *Mirandolina* apparisce cosa inutile, quando si pensi ch'essa non è altro se non la riduzione per musica della *Locandiera* di Carlo Goldoni. Di questa *Locandiera* l' autore stesso curava un sunto nella seconda parte delle *Memorie*, al capo XVI; ad essa rimando senz' altro i pochi lettori, cui di tale commedia non fosse giunta piena notizia. Molto invece potrei dire sullo spartito; ma poichè il carattere della Rivista più che sui particolari esige uno sguardo sul riassunto sintetico dei pregi e dei difetti che si riscontrano nella trattazione, così limito lo sguardo alle due linee capitali, da cui l'intero spartito è percorso. L'una si propone fin dalla *ouverture* che prelude all'opera: e ci avvolge in una commedia musicale rapida, leggera, brillante, spesso carezzevole, sempre ispirata a signorile eleganza, delineando piccoli momenti ove l'antico " pezzo " risorge nell'aria e nei suoi derivati. La seconda linea invece si accentua tutta nell' azione del *cavaliere di Ripafratta*, l'inevitabile tenore innamorato; ed è questa la vera fase passionale del lavoro, il trapasso da forme antiche a manifestazioni di più moderno sentire, la molla infine di quel canto modernamente enfatico da cui l'atto secondo ed il terzo sono posseduti. Fra questi due punti diametralmente opposti scorre l'azione; il contrasto spiccato che intercede fra il giuoco e la sentimentalità di un dramma d'anime, sia pure esso ristretto in breve campo amoroso, è l'artifizio cui per accrescere interesse all'azione ricorre l'autore.

Vediamo partitamente l'uno e l'altro punto.

Finchè ci arrestiamo alla commedia, il Lozzi si cattiva con garbo le nostre simpatie, a cagione della freschezza già rilevata e della tecnica fine, con cui sa raggiungere appuntino l'intensità di arguzia e le sfumature di colore, necessarie all'azione. Così un occhio anche distratto riconosce facilmente in lui il possessore sicuro della " forma ", ossia di quell' elemento decorativo della musica in forza del quale essa riesce a creare un Bello

di per sè espressivo e fascinatore: onde con visibile compiacenza egli ricorre ai modelli che il tempo ha consacrato, e che per il pubblico serbano tutto il fascino del *rondò*, dell'*aria*, della *cabaletta*, forme chiuse e nettamente definite, ritmiche per eccellenza, facilmente orecchiabili. Esempi graziosi egli ci fornisce in questo genere col *rondò* finale dell'atto primo, col momento " La donna rassomiglia „ del tenore, col corettino all'inizio dell'atto secondo; e lo strumentale carezzevole, la scioltezza non comune di condotta reca nuovo contributo di simpatia a questi saggi fortunati.

Qui, tuttavia· un primo difetto apparisce; ed esso consiste nella stessa cura della forma, che sembra travii l'artista nell'interpretazione del testo poetico. Quando infatti il Lozzi si trova di fronte ad un momento melodico e l'accarezza e nella sua formazione si indugia con sensibile compiacimento, troppo spesso dimentica il testo che dovrà scaldare quella forma per mezzo del canto: onde avviene che la trama poetica offerta dal libretto venga cacciata a forza in quella cornice, già prima tracciata, a tutto danno della verità d'espressione e, quindi, dell'effetto e del merito artistico complessivo. Difetto grave, a mio avviso, in un operista; poichè esso ci dice che la visione scenica è subordinata troppo a quella del puro musicista: mentre nell'opera teatrale l'uno e l'altro coefficiente vanno fusi per modo, da ottenere colla maggior purezza di mezzi musicali il massimo effetto della declamazione.

Più grave ancora è la pecca in cui egli cade nella seconda parte del lavoro, che, siccome prima notammo, si riassume nelle smanie amorose del *cavaliere di Ripafratta*. La compostezza da cui la commedia è accarezzata, qui scema a grado a grado, col crescere dell'elemento passionale: e ciò si comprende. Quello che però non si comprende è l' enfasi prodigata a piene mani, l'abbandono d'una via propria e personale, l'invasione sensibilissima dei campi da altri già sfruttati: ciò che addolora è l'ansimare voluto ed esagerato del periodo, che ricorda il genere pucciniano. La ricetta sorge ed è ricetta conosciuta: la personalità del compositore, come altrove ebbi a notare, s'annebbia, per lasciar pieno il dominio a modelli più fortunati.

Del resto questa stessa personalità è lieve ancora nel Lozzi, e facilmente si lascia sopraffare da influenze esteriori: non che sempre riesca possibile citare la fonte dell'ispirazione: ma perchè questa non assorge a tale singolarità di vedute, da assumere veste e colorito speciali. Quando si muove tale obbiezione ad un musicista qualsiasi, tosto ci si sente richiedere: " A che ed a chi somiglia adunque tale creazione? „: e se la risposta non giunga ratta e precisa, si crede aver distrutto senz'altro ogni argomentazione della critica. Orbene, questa pretesa cela semplicemente un errore. Perchè una pagina musicale non sia nuova e personale, non si richiede già ch'essa riveli netta l'origine sua da un plagio appariscente; basta che non si scosti da quell'aurea mediocrità che ne circonda, basta che non raggiunga una tale perspicuità di contorni e di movenze, da vivere di vita propria e splendere di propria luce. Avviene nella musica quello stesso che nella letteratura. Molti scrivono, pochi hanno stile e pensieri e modo di concepire personali; ed a quel modo che vi sono frasi e concezioni letterarie comuni alla massa, così si hanno in musica frasi e sviluppi e processi tecnici che arieggiano al fare della generalità e rientrano nel patrimonio impersonale degli studiosi.

Del resto tale difetto fu ancora accentuato dall'interpretazione. Si aveva in quest'opera al *Carignano* un soprano eccellente in Maria Farneti, un ottimo buffo nel Galletti, un buon baritono nel La Puma, un discreto tenore nel Ventura. Ora la Farneti, che fece una creazione ideale di *Iris*, male si acconcia a quello che i francesi direbbero " le rôle rouculant „ di *Mirandolina*, nè giunge con le finezze dell'intelligenza a supplire ciò che nel-

l'agilità le manca. Benino fecero il Galletti ed il La Puma: il Ventura, abituato ad emissioni di voce a scatti, secondo l'uso cui ci dannano gli spartiti moderni, apportava troppo di *Osaka* e *Cavaradossi* nell'Albergo della Locandiera, per essere nel vero carattere di un innamorato settecentista.

Nè meglio mi soddisfece la direzione generale dell'Armani, anche per deficienza di mezzi orchestrali. Del resto, il successo tranquillo di ***Mirandolina*** sembrò appagare autore ed attori; e quando i più interessati sono felici, non è proprio luogo a chiedere il parere di altri sul piacere finale. Nè la ***Rivista*** avrebbe dovuto ospitare questa critica se lo scrivente non ne riceveva particolare sollecitazione affettuosa.

Torino

Luigi Alberto Villanis

" Per il pane " dramma in quattro atti di Eugenio Bermani al " Niccolini " di Firenze

Non è detto che si debba sempre incominciar da principio: di questo dramma giova anzi cominciare col riferire — brevemente — il contenuto dei due ultimi atti.

Al terzo atto, dunque, Amilcare Barozzi, proprietario di una seteria, riceve una lettera anonima in cui un cortese amico lo avverte che dal suo opificio escono nell'ombra notturna frequenti pezze di broccato, e che il ladro è il direttore, Lucilio, anzi Sua Eccellenza il Principe di Campofiore, nobile andato ai cani, che con la sua attività, la sua buona condotta, ecc. ecc. ha saputo farsi quella ottima posizione. Amilcare a prima vista non ci crede e vorrebbe che anche sua moglie, la signora Giovanna, mantenesse intera la propria fiducia in Lucilio, ma la moglie è meno ottimista del marito. Si fa una piccola inchiesta — se il signor Bermani si trovasse nei panni del signor Barozzi la farebbe certo un po' meglio — di cui tutti gl'impiegati approfittano per buttare delle insinuazioni sul conto del loro non amato direttore. Così, coi sospetti accresciuti si arriva all'interrogatorio di Lucilio, il quale veramente si comporta in modo che chi non avesse assistito agli altri due atti guarderebbe di non farselo scappare; in sostanza egli dice: — Ammetto che si rubi, ma non conosco il ladro, e se anche lo conoscessi, non lo direi. — Il Barozzi non si contenta, ma subodora il mistero e perciò se la prende colla moglie da cui spera di aver la chiave di tutto, ma la moglie zitta. E allora, non per convinzione ma per necessità commerciale, licenzia il povero Lucilio; questi non perciò rivela il suo segreto, ma accetta il licenziamento e sospetto: solo all'ultima scena incontratosi nel cugino della signora Giovanna, il barone Santelmo, gli dà del mantenuto.

Quarto atto: Lucilio, prima di andarsene definitivamente, si batte col Santelmo, perchè il suo segreto se ne andrebbe se egli potesse, come può, dimostrare che in quell'epiteto non c'è niente di troppo. Però siccome capisce che la andrà a finir male, si confida ad uno degl'impiegati dello stabilimento. Per aspettare l'esito del duello arrivano la madre e la sorella di Lucilio ignare di tutto: Giovanna — che come l'intelligente lettore avrà già capito, è la unica causa di tutte queste disgrazie — deve ricevere le buone signore, e Amilcare è costretto a metterle al corrente delle brutte novità. Intanto Lucillo è stato ferito a morte; lo riconducono nella casa funesta, ma egli muore senza aprir bocca: soltanto allora l'impiegato parla e mette a posto le vere responsabilità. — Chi ruba è Giovanna che in tal modo paga i debiti del Santelmo suo cugino ed amante: Lucilio era stato da Lei invitato a rubare, ma con tutta la forza della sua one-

stà aveva rifiutato la proposta; solamente aveva promesso e giurato che mai non la avrebbe accusata al marito: viceversa l'ottima signora si era rivolta a qualcun altro meno scrupoloso ed era riuscita a far calare le pezze del magazzino non ostante la vigilanza del direttore, messo in guardia.

Avuta la rivelazione il Barozzi convoca gli operai, fa loro un discorso per riabilitare la vittima, in segno di lutto chiude l'opificio e caccia di casa la moglie.

C'è dunque in questi due atti del contrasto, c'è una tragedia nel cuore di Lucilio e più forse di Giovanna, che di momento in momento si aspetta di sentir gridato ai venti il suo sudicio delitto, c'è un complesso di situazioni nel quarto atto specialmente, che per quanto vecchiucce, non possono fare a meno di commuovere l'innata onestà del pubblico: l'innocenza disconosciuta è ancora il mezzo drammatico, con cui è più facile farsi applaudire.

Ma come si arriva a questa situazione umanamente assurda, grottesca, nella sua tristezza, di un uomo che è disposto a perdere il pane, l'onore e la vita per non disturbare una signora di buona famiglia che tradisce il marito e lo deruba? Perchè un essere umano rinunci così completamente al proprio istinto di conservazione — è questa la base prima dell'umanità anche sul teatro — deve essere animato da qualche passione formidabile.

Invece nulla, proprio nulla. Nei primi due atti — infelicissimi sotto tutti gli aspetti — assistiamo alla scena di seduzione da parte di Giovanna; costei con molta imprudenza avventa la sua proposta e ne confessa la causa poco pulita: Lucilio rifiuta recisamente ma anche prima che la signora glielo abbia chiesto giura di mantenere il segreto. Questo è l'unico legame che lo stringe a Giovanna.

Niente di strano nella sua promessa, perchè ogni uomo la avrebbe fatta, se non altro per tentare di far ravvedere la disonesta femmina. Ma anche il più squisito gentiluomo, il più eroico sostenitore della propria parola è umanamente impegnato fino a un certo punto, fino a quando non si approfitti della sua lealtà: la resistenza maggiore o minore a custodire un tal segreto contro i fatti che cooperino a palesarlo è data solo dall' interesse speciale che si ha per la persona che si vuol salvare. Lucilio ama forse Giovanna? Nemmeno per sogno. Giovanna fa delle promesse a Lucilio? Non lo può nemmeno volendolo, perchè Lucilio sa che gli è chiesto di essere ladro per fare un servizio ad un favorito. Non rimane dunque, al giuramento dato, altra forza che quella del sentimento cavalleresco.

Ora il sentimento cavalleresco è bello è buono, in un principe sarà più solido che in un borghese, ma se Dio vuole ha dei limiti. Quello di Lucilio è troppo assurdo per essere ammirato: un momento anzi riesce antipatico, quando lo vediamo sacrificare persino l'amore della madre al suo stolto idolo. Io vorrei chiedere al Bermani come può venirci a dire che il suo gentiluomo è un galantuomo, quando per salvare una mala femmina che ha l'unico merito di avere inteso la sua stoica imbecillaggine, dimentica una madre e una sorella?

Ora, mi direte che i più grandi assurdi psicologici passano sul teatro, quando si sa farli passare: ma sia detto per la verità, il Bermani non sa far passare nulla. Nei primi atti si sperde in scene poco evidenti e meno concludenti; dura una fatica terribile a mostrarci come il Santelmo non sappia nulla dei modi tenuti da Giovanna per procurargli il danaro, ed anzi — povero innocente! — mandi la lettera anonima al Barozzi perchè è geloso del principe direttore; introduce l'episodio secondario di una commessa che predica il socialismo e fa all'amore col Santelmo coll'unico effetto di condurre il suo lavoro sull'orlo del precipizio.

Il sentimentalismo del pubblico e la bontà dell'interprete — Ermete Zac-

coni — lo hanno salvato; ma non sarebbe crudeltà se invocassimo la legge di Licurgo sui nati deficienti.

Il Bermani, che sa scrivere delle novelle, ha bisogno di molte cose prima di cimentarsi sul palcoscenico; d'imparare a fare il dialogo ed a sceneggiare, ma sovratutto di persuadersi che in un lavoro che non sia di genere storico bisogna liberarsi dalla morale fantastica dei drammi lagrimosi di cento anni fa.

A proposito... Mi dimenticavo di una cosa: perchè lo ha intitolato " Per il pane "? Il " Sottomarino " o il " Radium " gli si converrebbe altrettanto.

" Gli ultimi barbari ", dramma in due atti di Alfredo Oriani al " Niccolini ", di Firenze

" Cavalleria " di quanto mal sei matre...

Il naturalismo di Verga è passato di moda da un pezzo, ma il suo dramma sanguinario continua a figliare ch'è una delizia. La " tournee " trionfale di quegli artisti barbaramente grandi che sono il Grasso e i suoi compagni, ha rinnovato l'interesse dei drammaturgi per le glorie del coltello e della doppietta paesana. Ora anch'io ho ammirato il terribile Grasso, ma mentre altri critici spingevano quella ammirazione fino al punto da dedurne la teoria che il dramma italiano per avere un carattere nazionale, dovesse riprodurre la vita di quei nostri selvaggissimi fratelli, io a codeste produzioni qualche volta ho sentito il desiderio di invocare i carabinieri.

Non nego che nella vita dei briganti ci possano essere dei lati degni di essere ripresi dall'arte, ma credo che le ottave popolari su Tiburzi o Musolino siano più che sufficienti: sul teatro non mi pare che sia il caso di occuparsene.

Invece Alfredo Oriani ha creduto che l'orrore fisico, che destano due belve-umane (cioè uno è una belva e l'altro una bestia addomesticata, ma sempre bestia) che decidono una loro questioncella a colpi... di accetta, possa essere una bella manifestazione di pathos tragico. Questa è appunto la situazione culminante del suo dramma che si svolge in un ambiente di carbonai e manutengoli: nessuna grandezza in questi briganti: un uomo, che respinto dalla cognata, la accusa — con una certa apparenza di verità — al marito di intendersela con un antico spasimante; un marito che senza udir le giustificazioni spacca il cranio al supposto amante e, compiuto il misfatto, si getta alla macchia.

Una materia così spiacevole si intende ancora abbastanza quando sia gettata nelle forme naturali del dramma dialettale; ma l'Oriani traducendo in italiano i discorsi beluini dei suoi barbari li ha resi senza volere quasi grotteschi. La lingua letteraria è un'astrazione che può esprimere solo i sentimenti comuni a tutto un popolo; la psicologia di codesto ambiente è invece un fatto così particolare che non può trovare l'espressione se non in un linguaggio particolarissimo. E nella drammatica specialmente l'espressione linguistica e l'invenzione del dialogo è qualcosa che nasce insieme coi tipi e colle loro qualità primordiali. Quei carbonai che discorrono a quel modo sono altrettanto grotteschi, quanto sembrerebbero se gli interpreti pretendessero di rappresentarli colla marsina e la cravatta bianca.

Questi ed altri vizi organici hanno trovato gli spettatori nel lavoro di Alfredo Oriani, che è caduto inesorabilmente. Un uditore amante delle freddure ha trovato modo di consolarsi osservando che " sono gli ultimi ".

Io con tutta la serietà e la stima per un uomo come l'Oriani, non credo di poter far meglio che ripetere l'augurio. Chi ha bisogno di certe sensazioni vada al serraglio e non in teatro.

Giulio Caprin

"Rose rosse" dramma in 4 atti di Washington Borg all'"Alfieri" di Firenze.

Anche chi non conoscesse il Borg, nè sapesse in quale ambiente letterario egli si sia formato nè sotto quali auspicii egli abbia lavorato con non minore serietà che modestia, riconoscerebbe subito nel suo bel dramma (il pubblico lo ha detto prima di me) un prodotto di quella scuola che per il suo più grande rappresentante, il Bracco, e per la materia delle sue favole può dirsi la scuola Napoletana: "Don Pietro Caruso" e gli "Sperduti nel buio" sono i padri spirituali di queste "Rose rosse" ardenti di sangue e pur dolci di profumo. La vita tragica e strana di certi ambienti di Napoli, veduta dall'occhio sicuro di un artista che non teme di riuscir poco poetico perchè dipinge il vero, ma elevata a più larga significazione da qualche pennellata di simbolismo, ecco il carattere essenziale di questo dramma; dramma schiettamente italiano per gli atteggiamenti fondamentali dei suoi personaggi, per il loro modo di agire e di esprimersi, ma non privo di una certa voluta indeterminatezza di sentimenti che ricorda qualche influenza del teatro Norvegese e Tedesco. E questa a mio modo di vedere — la perfetta equanimità può essere buona al più per i dilettanti— è la forma di dramma meglio corrispondente alle anime nostre, che hanno bisogno, per commuoversi davanti all'opera d'arte, di riconoscervi un solido substrato di realtà, ma vogliono che di questa realtà sia espressa non pur la vita apparente ma quella più intima: il vero non solo mostrato ma penetrato da uno spirito meditativo. Ora un tale ingegno non manca al Borg, come non gli manca la abilità di tener vivo l'interesse atto per atto e scena per scena, senza ricorrere a nessuno di quei contrasti artificiali a cui ricorrono molti che pur si dicono veristi del teatro, come non gli manca la sapienza di un dialogo colorito ad efficace, ma misurato e alieno da ogni enfasi.

Quello che caso mai gli manca un poco è la decisione nella pittura dei personaggi; le loro anime tormentate vivono in un'ombra in cui non discerniamo bene tutti i gesti del loro dolore. E forse anche il suo simbolismo — ripeto che per il simbolismo ho una certa simpatia, perchè mi sembra il modo migliore di sintetizzare i particolari del vero — è alquanto voluto: lo stesso "leit motif" delle rose rosse non è a mio modo di vedere bene scelto. Sono le rose rosse che Marussi, la modella, porta al suo amante nel primo atto, e che poi alla fine, quando tradita lo uccide, gli getta sopra la faccia sanguinante; non so, forse perchè gli attori non hanno rilevato abbastanza la cosa, ma mi sembra che la prima volta l'attenzione sia troppo poco attirata dai fiori purpurei perchè poi essi acquistino tanta importanza. Così anche mi sembra suggestivo ma non abbastanza giustificata la narrazione che Basilio Rota fa del suo delitto con certi particolari che si ripetono quando Marussi uccide Gustavo. Ma certe particolarità di giudizio possono dipendere solo dalla disposizione momentanea: non possono pretendere di intaccare il merito dell'opera.

Della quale veramente si può discutere molto, ma non è opportuno fare un'analisi della favola; poichè l'interesse più che nella azione sta nei varii momenti psicologici; è un dramma d'anime sovra tutto, tanto che la descrizione di ambiente, che pur é efficace, passa in seconda linea.

Brevemente ecco la situazione drammatica: Marussi è una modella onesta e innamorata di un giovanotto di migliore famiglia decaduto moralmente tanto da vivere sul suo povero lavoro; la naturale corruzione porta Gustavo sempre più in giù per la china, ed egli scende pur sentendo di scendere e dolendosene un poco, ma senza tentare il minimo sforzo per risollevarsi: del bene c'è in lui appena una lieve nostalgia che non gli dà

nessuna forza, ma solo gli aggiunge una certa tristezza che basta a farlo scenicameute meno abbietto.

Per la sua passione, per dare all'amante qualcosa di meglio del solito scarso pane e per sottrarlo alle suggestioni di una ragazza impura, Lucrezia, una volta Marussi si vende a uno straniero per un poco d'oro; Gustavo non chiederebbe di meglio, ma invece è Marussi che dalla prima prova del vizio trae l'energia per vincerne gli allettamenti. E combatte disperatamente; non vuol essere più Marussi, ma Maria la cucitrice onesta, che deve lottare colle difficoltà della vita e più con quell'altra di nobilitare il tanto amato Gustavo; è uno studio disperato per eccitare fra le ceneri del suo cuore qualche scintilla di onestà. Ma Gustavo non la segue; comincia ad odiarla ora che non è più la gaia modella e si abbandona allo amore infame di Lucrezia. A Maria non rimaneva che l'amicizia del vecchio Basilio, il povero galantuomo, che ha avuto anch'egli il suo dramma d'amore, ma sacrifica anche questa alla sua passione disperata. Però quando Gustavo la ha abbandonata e si è collocato con Lucrezia per averne dell'amore e del danaro, Marussi esce dal suo paziente dolore e uccide lo sciagurato.

I quattro atti corrispondono a quattro fasi diverse dell'anima di Maria: il primo è quello in cui disgustata del male appena sfiorato pensa e spera di rinnovarsi e di rinnovare; nel secondo è la ferma lotta fra la sua onestà e la immobilità morale di Gustavo; Basilio Rota la conforta col suo esempio all'opera di purificazione. Il terzo, che è il più pieno di tragicità, segna l'ora della delusione, poichè Gustavo dal bene invece che afferrato è respinto; e Basilio stesso viene a mancare al suo dolore. Il quarto è il trionfo del male per opera di Lucrezia e di Gustavo, fin che Maria vendica col sangue la pena perduta.

Così d'atto in atto la commozione si accresce, e quel che può sembrare oscuro da principio si lumeggia sì che nel suo insieme il dramma viene ad acquisiare quanto basta di evidenza teatrale. É come una musica di cui non si deve perdere nessuna nota, ma che poi, quando è cessata, lascia negli spiriti una lunga eco di profonda tristezza.

Giulio Caprin

" Oblio ", opera del maestro Renato Brogi, versi di R. P. Gatteschi alla " Pergola " di Firenze

La nuova opera del maestro Renato Brogi su libretto di Roberto Pio Gatteschi (musicista e poeta entrambi fiorentini) è stata rappresentata al teatro della Pergola la sera del 4 febbraio con un successo lietissimo. Fatta anche la parte dovuta alla simpatia di cui meritamente gode fra noi il Brogi come fiorentino, come autore di pregevole musica da camera, come pianista e accompagnatore ricercatissimo, resta pur sempre un successo assai onorevole. Quattro pezzi bissati e una ventina di chiamate al proscenio costituiscono certamente un bel battesimo per chi, come il Brogi, pur non essendo alle prime armi teatrali — avendo già rappresentato con successo di stima una " *Prima notte* " al nostro teatro Verdi — affrontava però per la prima volta il giudizio del pubblico con un' opera di grandi proporzioni. E questo giudizio fu senza dubbio favorevole, incoraggiante per il giovane maestro, di cui a tutti apparve, messa in miglior luce, l'intelligenza di musicista, la spontaneità melodica e l' eleganza moderna del commento armonico ed orchestrale.

Non avesse anche egli fatto lavoro di grande vitalità, il risultato ottenuto lo conforterà certo a proseguire su di una via, dove ha cominciato con sì vivo plauso e simpatia di pubblico.

E la critica? Questa, a vero dire, non ha completamente sanzionato il verdetto lusinghiero dell'uditorio. Dal *Fieramosca* che loda tutto lo spartito incondizionatamente, notando solo un soverchio impiego di *tremolo* nei violini e di sonorità negli ottoni, alla *Nazione* che scorge fra i molti pregi non poche deficienze, pure esprimendo la fiducia che il M.° Brogi per la sua dottrina, intelligenza e attitudini potrà darci un'opera duratura; dalla *Giornata* che, dopo una critica a fondo sull'anormalità del soggetto svolto dal librettista, pure ricordando i pregi di questo lavoro, specialmente nel terzo atto, insiste nel rilevare la uniformità della declamazione musicale, la lentezza dei tempi e la sillabazione artifiziosa, al *Corriere Italiano* che esprime un giudizio oltremodo severo chiamando lo stile di quest' opera stile di confusione più che di transazione; è tutta una scala discendente di giudizii che va dall'elogio più entusiastico alla critica più severa. Certo chi, da questi così discordi pareri, volesse formarsi un' idea esatta del valore di quest'opera sarebbe assai imbarazzato. Ma, come sempre, anche questa volta l'opinione media è sempre la più plausibile. E se ci sono da fare molte riserve sullo stile e sullo strumentale dei primi due atti, se i due bei preludii del 1° e del 3° atto, pur dimostrando la perizia del compositore, non bastano a formare il bagaglio di un operista, però questi si afferma brillantemente in quasi tutto il rapido ed incalzante atto terzo e specialmente nel *coro dei marinai* giustamente bissato e nell' aria d'*Ivella* " O fato orrendo! "

In quest'atto anche lo strumentale acquista in polpa ed in nervi, raggiungendo i requisiti d'una orchestrazione d'opera.

Se i pregi di quest'atto avessero adornata tutta l'opera, certo l' importanza di essa ne avrebbe molto guadagnato, poichè indubbiamente l'atto terzo ha pagine notevoli per slancio e sentimento drammatico e per colorito d'ambiente. Ciò si deve anche al libretto che, sempre letterariamente pregevolissimo, in questo atto ha atteggiamenti più umani e più convincenti. La parte più scabrosa della passione incestuosa di *Marco* per la sorella *Ivella* è ormai passata; e non resta che la parte più drammatica e commovente: *Marco* che cerca l'espiazione nell'*oblio*. Ed in ciò anche l'anima più delicatamente sensibile non può che consentire.

Il merito dell'esecuzione, complessivamente assai accurata, spetta principalmente al m.° Gialdino Gialdini che concertò lo spartito con vero cameratismo, al m.° Pancani che istruì i cori difficilissimi, a Fausta Labia (Ivella), alla Lucacewska (Nonna Marta), al tenore Paoli (Marco) e al baritono Hediger (Salvatore) irreprensibili tutti nelle loro parti di grande responsabilità. Splendidi gli scenarii e ciò sia detto a lode dell'impresa Smith.

Dottor Cajus

Bibliografia

Giornale d' Arte, anno II, N.º 1 - Guido Badino: “ Per l'educazione del gusto musicale ”.

L' articolista, fermandosi a discutere sull' ultimo libro del nostro collaboratore L. A. Villanis — “ Saggio di psicologia musicale ” (Torino, Lattes e C.º, ed: 1904) — scrive:

Ricercare e spiegare le ragioni psicologiche del fascino musicale, definirne la natura, mostrare come i loro elementi si complichino e si assommino gli uni cogli altri fino a raggiungere l' intensità massima, distinguere il vario uso sapiente con cui esse possono concorrere al facile effetto o alla grande e pura creazione; ecco l' impresa assuntasi nel *Saggio di psicologia musicale* dal valoroso maestro e scrittore, già apprezzato per molto e fecondo lavoro compiuto e cui l'ormai classica per quanto recente *Arte del clavicembalo* ha degnamente procacciato un posto di caposcuola fra gli storici dell' arte musicale.

Il Villanis mette a base della sua trattazione il moto, osservando che da esso la musica trae i proprii elementi e che, come già affermava Bernardin de Saint-Pierre, il moto è l' espressione della vita. L' autore stesso mostra nella sua prefazione di non pretendere all' assoluta novità del concetto iniziale, che parrà a molti lettori intuitivo ed ovvio a chi pur solo pensi come il suono nasca dalla vibrazione; ma nuova indubbiamente è l'indagine acuta e profonda ch' egli ne deriva, traendolo alle singole conseguenze e illuminando per suo mezzo il fenomeno generale come il particolare, il semplice come il complesso; indagine che acquista tanto più larga e persuasiva efficacia appunto perchè basata su di un principio di facile accoglienza.

Prese da esso le mosse, il Villanis esamina partitamente prima gli effetti procurati unicamente dalla quantità del moto, la potenza eccitatrice dei suoni in sè stessi e nel loro diverso grado; poi l'effetto addizionale derivato dal ritmo e il valore del ritmo nella creazione musicale; infine la nuova somma di sensazioni ad essa arrecata dal moto aggiunto mediante la maggiore o minore energia del suono, gli abbellimenti e le variazioni, illustrando anche i maliosi risultati ottenibili dalla polifonia col vario timbro degli strumenti e il geniale loro intreccio o distacco.

Quì, toccate le alte vette dell' Estetica, il libro di deliberato proposito si chiude. Siamo alle soglie del tempio dell' Arte, dove la scossa eccitatrice dell' elemento dinamico si fa ancella del genio creatore, e il compito è finito.

Non tento di riassumere, non parendomi questo del Villanis libro da riassunti; mi limito ad osservare l' eleganza della trattazione, ordinata e precisa, in cui sono profusi un vero tesoro di osservazioni personali e una ricchezza di esempi della più viva efficacia.

È un altro pregio vorrei notare ancora; le forti doti di stile che il Villanis possiede e per cui il suo ragionamento procede limpido e serrato, e non solo l' arida materia scientifica s' irradia tutta di un alito di poesia, ma in talune pagine si solleva a vera efficacia d' arte. Mi sia permesso citare, a questo riguardo, una rapida descrizione dell' aurora, a pag. 20, e la magnifica analisi dell'*allegretto in la minore* nella *Settima sinfonia* di Beethoven (a pag. 166-68).

Tip. Melfi & Joele *Palazzo Maddaloni — Napoli*
Caratteri fusi apposta per l'uso della RIVISTA alla fonderia Wilhelm Woellmer's — Berlin Sw.

Fondatore responsabile: Gaspare di Martino

Ella invoca, al calore del domestico focolare, il diritto d'asilo, e Ornella, giovane sognatrice e coraggiosa, l'intende e corre a chiudere la porta, che la turba inferocita vuole abbattere in nome della vindice oscenità che l'aizza e sconvolge. Dalle inferriate scagliano insulti i più audaci, i più temerarii, i più fatti schiavi della feroce libidine. Aligi ha una ispirazione celeste. Egli che voleva dare alla folla tumultuante la spaventata creatura, se ne fa d'un tratto difensore nel nome e nel segnacolo di Cristo. Stacca dal muro la croce di cera, la depone sulla soglia, e spalanca la porta...

> Cristiani di Dio, questa è la croce
> benedetta nel giorno dell'Ascensa.
> Posta l'ho su la soglia della porta
> perchè vi guardi dal fare peccato
> contro la poverella di Gesù
> ch' ebbe rifugio in questo focolare.

La folla, ammutolita, non osa penetrare; indietreggia, quasi trascinando i ginocchi sulla nuda e cruda terra, e si allontana... mentre Lazzaro di Roio, ferito nella mischia concupiscente, rientra nel suo nido, e Mila, riconoscente, nel groviglio delle sue vesti lacerate, corre a rintanarsi in un angolo protetto soltanto dal cielo e dai macigni solenni e senza moto!

Nel secondo ritroviamo Mila e Aligi, l'una accanto all'altro, entro la caverna montana, nella più alta contemplazione delle anime loro: un amore senza bestiale tendenza li unisce. Accadono tante cose attorno a quelle due tormentate esistenze, ma una penetra dirittamente lo spirito di Aligi. Egli desidera, egli vuole, che la sua gente amica, che va in pellegrinaggio a Roma, gli ottenga una grazia: che sia sciolto dal vincolo di fede che lo lega alla sua sposa non tòcca! Egli è oramai, nella esaltazione, tutto di Mila, ma tanti e tanti sono i segni, i pregiudizii e i presagi infausti, che contrastano invincibilmente questa aspirazione...

Lazzaro di Roio è come il fato compendioso di tutti questi atteggiamenti malevolenti e sinistri. Costui vuole contaminare la ***Figlia di Jorio***,

> Io muovo tre passi e ti prendo.
> E due buoni compari ho con meco.
> Per ciò te lo dico con pace,
> t'è meglio farti grado di quello
> a che la necessità ti costringe...

e poichè il figlio ne tenta il divieto, che poi vuole, malgrado tutto,

egli lo fa legare e allontanare da due suoi fidi bifolchi. Ora Mila è in poter suo e la vuole e la trascina dietro la base su cui ergesi l' Angelo per coprirla...

> Ma che guati? Ah, magalda, tu certo
> preparando mi vai qualche sorte,
> e tenermi a bada ti credi.

Ma Ornella, che è riuscita a sciogliere le mani di Aligi, diventa l' anima stessa della catastrofe, perchè il Pastore sottrae Mila all'uso infame, ammazzando il padre...

> Lasciala, per la vita tua!

E nel terzo, il cadavere di Lazzaro di Roio, è disteso su poca paglia, nella casa; è ciò che si può consentire a chi non muore nel bacio del Signore! Attorno al morto sono le lamentatrici che imprecano all'uccisore e invocano la eterna pace per l' anima dell'assassinato; e sono pure Ornella, Favetta, Splendore, Vienda, quasi morente, che versano lagrime; e vi giunge Candia della Leonessa, che pare stia per smarrire la ragione...

> E d' una tela viense tanta trama
> e d' una fonte viense tanto fiume
> e d' una guercia viense tante rame
> e d' una madre tante creature!

Nella casa dolorosa è trascinato Aligi legato e sotto il panno nero del parricida, perchè abbia dalla madre il vino medicato, magato, il vino del *consòlo*, il quale deve rendere l'infelice immemore del male fatto, meglio preparato al supplizio che l'attende: sarà messo in un sacco, con un mastino, legato ad un sasso, e gettato in mare!

> ... Io vado
> a cercar quella pietra nel fondo
> e dopo io ti vengo a trovare;
> e tu mi vieni sopra con l' erpice,
> per l' eternità mi dirompi,
> per l'eternità mi dilàceri.
> Padre mio, fra poco son teco.

In tutto questo avvicendarsi di terrori e di angoscie, ecco che riappare Mila di Codra, la quale accusa sè del delitto: ella ha ucciso Lazaro di Roio; il vino magato toglie ogni energia di protesta in Aligi, e la folla s' impadronisce della *purificata* e la trae al mar-

tirio, mentre Ella grida che la fiamma è bella, e Ornella, non udita dalla foga vendicatrice della turba, la esalta come degna del Paradiso....

> Mila, Mila, sorella in Gesù,
> io ti bacio i tuoi piedi che vanno!
> Il Paradiso è per te!

Questa volta Gabriele D'Annunzio, ci trae dall'impiccio di seguirlo nelle sue doviziose ricerche medioevali. Egli rimane, anche questa volta però, il grande poeta che è, ma ci guida verso altri sentieri, vorrei dire, più ricchi di fantasia, ma più chiari nella loro pittura tipica e stupenda, più immediatamente accessibili alla comprensione degli ascoltatori. La tragedia pastorale che trae la sua vita da una molto centenaria leggenda è quasi tutta — ma io vorrei dire *tutta* — nel suo colore ardente, sanguigno, come uno di quei tramonti abruzzesi, che appaiono agli sguardi attoniti come incendi celesti! E tutta — sì — tutta nel colore a cui conferisce una meravigliosa morbidezza il fascinoso linguaggio, ora pieno dello spirito etnico della vecchia razza, ora pieno di significazioni verginali, rivelanti gli istinti, gli idiotismi, i feticismi, le esaltazioni d'un popolo così ferace d'altissimi ingegni e così conservato a certi oscurantismi, che nessun progresso civile e travolgimenti di natura han potuto scuotere dalle sue secolari radici. Tutto ciò che è scoppio di passioni in questa *Figlia di Jorio*, non è sempre spontaneo e magnifico; sa un pò di disegnato, di voluto.

Nel suo organismo vitale è questo il difetto che più facilmente si rintraccia, un difetto di natura che potrebbe raggiungere possibilmente la modificazione, quando fosse possibile di correggere la sua natura istessa. La manchevolezza, questa manchevolezza, si nasconde appunto sotto il paludamento magnifico e cospicuo dei tanti e tanti e così varii e sempre armonicissimi versi. Questa musicalità affascina, seduce. Questa musicalità allontana la mente da ogni sottile meditazione di logica e di verosimiglianza; e come, invero, si potrebbe parlare dell'una cosa e dell'altra in un'opera di pura poesia? Poesia di monti, di piani, di mari, entro cui e sopra e attorno i quali il sole si diletta a projettare i suoi raggi più vivaci, le sue luci più iridescenti e corruscanti. Oh, chi non conosce i monti d'Abruzzo, specialmente nell'ora dei suoi tramonti di porpora infernale, non può dire e valutare quanta potenza di colore sia nella *Figlia di Jorio!*

Tutte le altre energie dell'opera sono vinte dalla magnificenza

del colore: così la impressione teatrale della tragedia, in chi ne sia stato ascoltatore e lettore, supera quella della lettura, mentre alla istessa lettura, più evidente risulta la debolezza della parte drammatica e meglio si nota che essa non trae la sua vitalità da una emozione spontanea e forte e vigorosa e imponentemente rappresentativa, ma si adagia e consolida sopra una premeditazione di ruminatore, anche eletto, sopratutto eletto, anzi; e di là manda le sue grida, i suoi attriti, le sue catastrofi.

La passione che si alimenta in queste arterie dell'artificio ci sorprende, ma non ci convince, non ci esalta, non ci fa dire che altro non poteva e non doveva accadere! Di quanto accade attorno a Mila di Codra, pure parlando in sua difesa la leggenda di tanti anni, ci allieta e meraviglia la conoscenza plastica di tanti atteggiamenti di cose e di persone, non mai ci vince la logica fatale degli avvenimenti, l' irrompenza violenta d'un caso tragico, innanzi al quale ogni dissenzione dialettica debba impallidire e cedere. A questo punto deve giungere la drammaticità attinta a fonti spontanee, se si vuol parlare di prodotto di buon teatro. Nè possiamo, alla manchevolezza lamentata, opporre l'esistenza di caratteri vivi ed audaci, tolti alla vita e lumeggiati con magistero d'arte. Tra le persone de la *Figlia di Jorio*, se non Aligi, se non Ornella, se non Candia della Leonessa, dovrebbe essere viva Mila di Codra, in tutta la sua vita; e si può dir questo in buona fede? Qualche segno di vitalità l'offre Lazzaro di Roio, ma la sua è una vitalità che contrasta con l'indole pittorica e poetica della tragedia. Perchè Mila fosse viva agli occhi nostri, dovrebbe risultarci tutta la terribile lotta combattuta dalla sua persona, dal suo spirito in contrasto con le insidie, le acredini, le brutalità di cento e cento mali esseri acciecati da bassi istinti e da inestinguibile sete di mala brama; in contrasto di quanto avrebbe atteso dalla natura clemente in suo favore, dalla pietà, dalla giustizia, dai suoi stessi desiderii di pace, d'amore, o di viltà e di male voglie. A queste evidenze di *situazioni* (e la parola non è d' indole inferiore) e a queste scolpiture di caratteri giungono i drammaturghi di razza, e non i poeti, curanti assai più dei suoni e delle luci nelle opere loro, che non della vita fremente e spasimante, godente e trionfante; della vita che nella finzione scenica vibra e grida e si esalta, così come fa la nostra esistenza al cospetto delle vere gioie, dei veri dolori, delle reali agitazioni nel male e nel bene. Da questa spontaneità di concezione teatrale è ancor lontano Gabriele D'Annunzio. Egli fino a ieri sulla scena ha portato — a modo suo — un vivido sprazzo di poesia; più tardi — sempre a modo

suo, ma più universalmente — vi ha portato il colore; domani vi porterà il carattere, cioè la vita tolta alla vita e sollevata nelle regioni pure del bello e del buono artistico? Lo desideriamo e lo attendiamo, per la fortuna del nostro teatro, che ha bisogno sempre di nuove forze.

Da una fonte di vitalità copiosa, Mila di Codra, non sarebbe uscita per delinearsi in apparizioni disegnate come per essere espresse su tela: sarebbe uscita per manifestarsi vigorosamente in ogni suo tempo e in ogni sua causa; in ogni suo tormento e nel finale suo esaltamento purificatore e rinnovatore.

Il primo atto si svolge e chiude in un trionfo di sollevazione spirituale senza dissenso. Ed è un atto, anche nell' ossatura teatrale, notevole ed organico. Il secondo e il terzo resistono alla vittoria, ma ne attenuano, anzi diminuiscono, alquanto il calore, pur rimanendo ricchi di linguaggio e di felice dipintura. Il diminuendo è dovuto alla incompletezza del concepimento drammatico e alla poca schiettezza nel prodotto passionale.

La compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, ha rappresentato, prima in Italia, al *Lirico* di Milano, la *Figlia di Jorio*, che nella decorazione scenica ha avuto la cooperazione di Michetti, di Ferraguti e dello scenografo Rovescalli; e nella interpretazione, quella di Irma Gramatica, Ruggero Ruggeri, Teresa Franchini, Oreste Calabresi, Giannina Chiantoni, ecc. — conquistando una completa vittoria insieme a Gabriele D'Annunzio.

Gaspare Di Martino

DRAMMA IN 4 ATTI

PERSONE

Marussi
Lucrezia
MAMMA Simona
Gustavo
Basilio Rota
Lisetta, CAMERIERA
UN RAGAZZETTO

A Napoli. Epoca attuale

A Gaspare Di Martino

ATTO SECONDO

Ancora la stanzetta di Marussi; ma ora diversa nell'intonazione, diversa nel colore.

Ora è chiaro — è pulito — c'è il sole.

L'uscio di fondo è aperto — Qualche vetrata luccica nel vicolo — Il lavamano ora è dietro il paravento.

MARUSSI, *semplice*, *dimessa*, *i capelli allisciati*, *composti; è tutta occupata*, *intenta*, *intorno alla sua macchina per cucire. Quella macchina è il suo nuovo acquisto* - MARUSSI *la guarda rapita*, *la studia*, *l'alliscia; ha negli occhi*, *nelle mani*, *come delle tenerezze di bimba - Si affanna tutta; poi lavora*, *lavora*, *attenta*, *affaccendata*, *movimentata*, *col sole negli occhi*, *tra i capelli*, *sulle mani*, *mentre la macchina va e seguita il suo punto.*

Sulla sedia, accanto. è il biancore dei panni candidi che attendono.

GUSTAVO

entra improvvisamente da l'uscio a destra - È il solito GUSTAVO *sciupato e slavato — Ora è in cappello, vestito per uscire - Va diritto alla tavola e guarda — Va al cassettone e cerca — Va alla credenza e fruga — Finalmente ha trovato la spazzola e si spazzola*, *rigirandosi*, *curvandosi*, *con molta attenzione.*

MARUSSI

(*lietamente - gli occhi fissi - i piedi in moto*) — Ecco... va... corre... corre... Vedi, Gustavo, corre... vedi... corre... vedi... corre... corre... corre... corre... corre... corre... (*poi*, *d' improvviso*) Ahi !.. si è spezzato ancora il filo ! - Dio mio, non imparerò dunque mai !.. (*è desolata*, *e abbandona un momento le mani lungo la sedia*).

GUSTAVO

Che sciagura!.. (*Ride un poco, senza però voltarsi*).

MARUSSI *si rimette subito con lena - Si curva per infilare ancora.*

GUSTAVO *ripone la spazzola sulla credenza.*

MARUSSI

(*dopo un momento, con la voce alta*) — Gustavo... di'!... Chi ha inventato la macchina per cucire?...

GUSTAVO

(*prima sbadiglia: poi, nello stesso tono*): Un uomo forse che aveva delle idee.

MARUSSI

(*subito, vivace*) - Oh... certo, sai.... puoi dirlo forte - Dovrebbe essere benedetto come un santo - (*una pausa*) - Ecco - ci sono riuscita - è infilato.

GUSTAVO

(*è andato accanto alla parete in fondo - ora stacca un fogliolino dal calendario appeso*) - Toh!.. a proposito di santi - (*legge*) - San Glicerio.... vergine e martire... (*fa una risatella - appallottola tra le mani il fogliolino staccato - va a l'uscio, lo getta nell'aperto*) — Ecco ancora un giorno di meno! - che allegria!.. (*torna*) - Oh, non c'è che dire, si va bene... A meraviglia!

MARUSSI

Sì - si va bene così - si va meglio così - vedrai... Se Dio ci aiuta, con un poco di pazienza... si andrà ancora meglio - Io mi sento piena di coraggio - (*Torna a far girare la macchina*).

GUSTAVO

(*diritto - in mezzo alla stanza - le gambe allargate - le mani in tasca, guardandola*) - Di'.. è Basilio Rota che ti suggerisce... vero?....

MARUSSI

(*pensierosa*) - No, - è un avvertimento che mi è venuto in altro modo - (*sospira*) - Forse, chissà, è stato provvidenziale...

GUSTAVO

(*ironico*) - Ah, già... ricordo... è quella sera... (*sorride*) - La tua agitazione... quel tuo strano modo... tant'è, ci hai avvelenato il pranzo - Non si è potuto neppur pranzare in santa pace (*fa una risatina*) - Mamma Simona, no, però... ah no... lei no, davvero... Che lupa! non si è mai distratta un minuto.

MARUSSI

(*con disgusto*) - Non mi ricordare... Sono tranquilla, vedi... Ora è un'altra cosa - penso ch'è un'altra cosa — Non so perchè non ho capito prima - era così facile...

GUSTAVO

Facile, sì.. (*si volta brusco*) - Il fatto sta, mia cara, che da quella sera ti sei trasformata - chi ti riconosce? Ora è una frenesia nuova, la tua - Prima, le tue esagerazioni in un modo... le tue poesie per aria... ma almeno la tua risata, facile, senza pensiero, lasciandoti vivere... e copiare - Ora, mia cara, cambiamento di scena... e di vestito, e diventi, senza volerlo, addirittura un'ingrata. (*sorride, accentua l'ironia delle sue parole*) - E, sì.. certo.. ingrata, perchè il tuo mutamento offende l'armonia delle cose create - (*Ride un poco*) - Vedi.. Dio crea sempre le cose con un certo criterio che mi pare giusto - Ogni cosa nella vita deve avere un determinato scopo - Io, per esempio, nella vita perchè ci sto?.. Oh bella... (*ride*) - Ci sto perchè faccio numero; ci sto perchè aumento la fila dei fannulloni e dei cretini; ci sto forse per tante altre cose stupide - Senza i fannulloni però, e gli imbecilli, capirai, non ci sarebbero... gli altri. È qualche cosa - (*ride*). E non me ne dolgo, per questo... no, vivaddio, non me ne dolgo - Tu no, invece... questa è l'ingratitudine - La sorte ti aveva destinata per un ufficio più nobile.. l'arte, il colore, la vita della tela... e non ti è bastato - (*Ride*) - Un bel giorno.... anzi, una brutta sera... dopo i fumi d'un certo pranzo che non si è neppure ben gustato... cos'è?.. perchè?... Mistero! - Muore la modella..! non è più Marussi... è Maria.. la macchina per cucire... una nuova rigidezza, abbottonata sino al mento.... e il lavoro, lavoro.... (*smette la celia, la guarda*) - Vuoi che ti dica?.. Mi piaceva più Marussi - Sì, Marussi, Marussi, Marussi - (*pesta i piedi, va in fondo*).

MARUSSI, *lavora... lavora... è sofferente.*

GUSTAVO

(*guarda fuori un momento - poi si volta*) - Beata te se hai trovata la via che ti riconduce ai santi - Per me... no, sai... terra terra, fin che crepo - (*torna, viene avanti*) - Il salto, però, è troppo repentino - Che so.. c'è di mezzo una lacuna che non ci hai voluto colmare - È la Provvidenza?.. Dillo!.. almeno sia anche per noi la provvidenza!... (*Ride ancora - poi, brusco, improvvisamente*) - No, no - Io dico, mia cara, che in tutto questo... mi pare... come dirti?.. c'è come un puzzo di confessionile che appesta — Scommetto che Basilio Rota è ancora il tuo confessore.

MARUSSI

(*lentamente, pensierosa*) - Basilio Rota dice sempre delle cose giuste - (*ha il gomito puntato sulla macchina; il mento nella mano - non lavora - guarda nel vuoto*).

GUSTAVO

Giuste.. perdinci!. (*la guarda*) - Ah.. ho capito: parli lentamente.. hai gli occhi nel bianco; mi vuoi convertire.. io vado - (*si avvia - sosta un momento*) - Sarebbe bella.. toh!. Basilio converte te.. tu converti me.. io

converto Lucrezia.. La via è un po' lunga.. ma ci si arriva.. (*Ride-poi, dopo una breve pausa*) - Oh, sai, Lucrezia ha scoperto un adoratore pieno di quattrini - Ora spende e spande... *(diventa serio - va in fondo)* - Quella ragazza sa fare.

MARUSSI

(*improvvisamente*, *voltandosi*, *con la voce di pianto*) — Perchè non mi capisci ? ! (*si alza*) — Lo faccio anche per te - Non togliermi il coraggio - Tu sapessi che gioia di sentirmi così - Ho pensato tanto, in questi giorni.. ho riflettuto tanto - Sì, è la provvidenza, forse - Ancora saremo insieme - Ancora ti darò il mio bene - Ancora sarò tua, senza più nulla che mi vergogni — (*gli prende le mani*, *lo conduce*) — Non è meglio così ?. Sì, il lavoro.. La gente che lavora, vedi, è tranquilla - Anche noi saremo tranquilli - Anche la nostra casetta sarà ripulita - Ho dentro di me come una forza nuova; prima andavo come un'insensata - Vorrei che tu provassi quello che sento io; che tu mi fossi uguale in tutto - È il mio sogno ora, la mia smania - Ma aiutami Gustavo - Lavorerò, sì, tanto, tanto, tanto *(mostra i panni)* - Vedi.. c' è chi mi protegge.. che ti aiuterà anche... Tu sei intelligente; sai tante cose... Che gioia sarà vederti tornare dal lavoro, senza quell'aria, contento di te, contento di me... che felicità... (*gli lascia le mani - ha un'ombra di tristezza*) — Mi pare troppo.. mi pare di non meritarla.. no.. no.. non la merito... (*si allontana - ricade accanto alla macchina*)

Un silenzio.

GUSTAVO

(*si è lasciato condurre - è stato pensieroso ad ascoltarla*; *ora si scuote, la guarda)* — L' ho detto io... (*Ride*) - Basilio converte te - tu converti me - io converto... No, no.. se ti ascolto... (*si decide*) Lasciami andare... preferisco.

MARUSSI

(*subito*, *disperatamente*, *gridandogli*) — Tua madre era una santa.. ricordati !..

GUSTAVO

(*furioso*, *precipitandosi*, *coi pugni stretti*) — Non nominarla... mia madre!..

MARUSSI

(*balzando*) — Ah , lo vedi.. no.. la tua anima non è tutta morta - c'è ancora dentro di te una cosa viva... una cosa viva.

Gustavo si è contenuto, *è andato in fondo.*

MARUSSI

Non so perchè mi è venuto come in aiuto il nome di tua madre - (*Rimane diritta*, *al suo posto*, *pensierosa.*)

Un silenzio.

GUSTAVO

(*ha i gomiti sulla credenza; parla lentamente*) — Mi è morta sotto agli occhi.. So perchè è morta - Aveva gli occhi grandi.. pieni di spavento...

Mi ha rifiutato il suo ultimo bacio.. forse non mi ha riconosciuto — (*Pausa*) — Quando mi sono allontanato, avevo l' anima piena di rancore — *(Pausa)* — L' immagine mi ha perseguitato sempre... sempre.... (*drizza il capo di tra le mani)* — No, sai.. gli uomini sono fatalmente trascinati. *(fa qualche passo*) — Lavora, sì.. fai bene; lavora tu, se puoi lavorare - Per me è un'altra cosa - Tutto è nel primo passo - Hai fatto male a ricordarmi e ricamarmi il tuo bene avvenire — (*sogghigna*) — C' è chi si volta indietro a tempo; c' è chi va innanzi, diritto, tenace, sino alla fine — (*grida*) — La fine... ahà!.. la fine!.. Ma non come credi, sai.. no, no, te lo giuro - Di questa mia vitaccia inutile voglio essere padrone io, solamente io, quando non ne potrò più, quando la misura sarà colma! — (*ride stridulo)* — Saprò come fare, te lo giuro... basta un minuto. Il mezzo, vedi, non mi abbandona mai... guarda... io l'accarezzo.. come un amico.. quando voglio... *(ha gli occhi accesi - si palpa - si fruga sotto la giacca - è convulso*).

MARUSSI

(*spaventata*, *precipitandosi*) — Disgraziato.. tu hai l'arma addosso!..

GUSTAVO

(*dibattendosi*) - Lasciami.

MARUSSI

Dammela.

GUSTAVO

Lasciami..

MARUSSI

Dammela.. dammela.. (*gli si attacca*, - *gli si avvinghia* - *gli strappa l'arma di mano)*.

Una pausa.

GUSTAVO

(*spegnendosi)* — È un amico — me lo ridarai - bada.. è carico.

Marussi guarda l'arme con gli occhi sbarrati, *fissi.*

Un silenzio.

GUSTAVO

(*va su e giù un momento, in fondo alla stanza - poi scoppia in una risata rumorosa*) — Pazzi.. pazzi... tutti e due pazzi, sai... Tu ci hai creduto, vero? Va là, va là - tieni pure l' arma - Mi piace ancora la vita - no, no - non mi ammazzo - Sono stato tragico, eh?.. Non ci credere... è passato - Me ne infischio!.. Vedi... torno a ridere.. sì.. torno a ridere— *(Si allontana per uscire - ride - s'incontra con Basilio che spunta dal vicolo*) — Ah, eccolo il maestro.. è Basilio.. Bravo!.. I miei complimenti!. La vostra allieva fa dei progressi rapidi sulla via della purificazione!.. (*esce rapidamente*).

Basilio scuote il capo senza rispondere - sosta un momento sull'uscio.

Marussi ha subito nascosto l'arma nel cassettino della macchina.

MARUSSI

(*subito - frugandogli negli occhi*) — Ebbene?... Così? Non vi vedevo tornare... ero in trepidazione.

BASILIO

(*si stringe nelle spalle)* — Una giornata vuota.

MARUSSI

(*desolata*) Dio mio... niente!

Pausa.

BASILIO

(*s'inoltra un poco*) — Sono tornato lì... È un alberghetto allegro-Tutta brava gente che ride! - Ho detto: Ricordatevi bene avesse lasciato qualche indicazione..? Un uomo, così; il colorito acceso; l'aria un pò di provincia?.. No - nessuna indicazione - nessun nome - (*abbassa subito la voce perchè s'accorge che Marussi soffre al ricordo*) - Quel signore era precipitosamente ripartito la sera stessa senza dir niente.

MARUSSI

(*disperandosi*) —Quel denaro mi brucia le mani!

BASILIO

(*scuote le spalle*) — Ci sono tornato perchè avete insistito - Per me.. vedete..

MARUSSI

(*nega recisamente col capo*) — No, no, no - per me invece è un pensiero fisso; non avrò pace - (*va in fondo*).

Un silenzio.

BASILIO

(*si lascia andare con fatica sulla sedia, reggendosi con le mani sul sedile*) — Eh, non è questo, no - È il domani che bisogna sgomberare - (*sorride con amarezza*) - Non basta dire: quella la via diritta...: È mettersi in condizioni.. Anche la via diritta non è meglio lastricata dell'altra.. Per la creatura che soffre, il peggio è sempre in agguato.

MARUSSI

Ah.. lo vedete.. dite quello che dico io - ora mi sento meno coraggio - (*ha un movimento brusco - è in fondo - torna, si muove)* - Non basta.. no.. è vero - La piega ha preso il suo verso - Gustavo ha forse ragione - È la fatalità che guida - Noi siamo come la povera carne inconsapevole che deve andare diritta al macello - Eppure; mai, mai, come ora, mi sono sentita capace del mio bene - mai mi sono guardata dietro con tanta irritazione - Poi mi sono rimontata - ho sperato - voi mi avete assistita - Ho detto: forse è stata l'ultima prova - ho ingoiato l'orrore di quel ricordo, con l'amarezza d'una cosa amara - ho detto :... quella

bocca gonfia, avida, aveva frugato la mia carne, forse perchè meritavo l'umiliazione - Era una stupida fierezza la mia - sì. Ero passata sempre attraverso le insinuazioni, le parole doppie, i motteggi, sorridendo, denudandomi con orgoglio. Mi sentivo forte nella mia resistenza - Davo con entusiasmo al solo uomo che mi aveva posseduta il meglio delle mie carezze.. credevo che bastasse.. per il mio orgoglio!... Vedete.. Vedete.., tante cose, ora, dentro di me, sono in tumulto - è come se mi fossi destata ora - ho la fretta, la smania di ricominciare la vita. Vorrei che i giorni volassero... Vorrei cancellare l'ultimo ricordo... Vorrei essere un'altra... Come fare... come fare... *(si torce disperatamente le mani)*.

BASILIO

(sulla sedia - commosso - le mani nodose sulle ginocchia, lisciandosi) — Non ci eravate nata per quella vita, no. Camminavate nel buio.. così.. Eravate trascinata - Andavate senza saper dove - È tristo chi vi ha condotta!

MARUSSI

(subito, con vivacità) — No, no - siete ingiusto con lui - È più debole di me - Avrei dovuto essere la sua forza - I miei primi ricordi sono allacciati alla sua sofferenza - Era buono con me - mi ha soccorso quando ha potuto.. l'ho visto piangere... Dianzi, vedete, mi è sembrato come una volta... il suo grido era sincero... era come un uomo che soffre.. Mi sono precipitata.. gli ho strappata l'arma che aveva già presa in mano.

BASILIO

(subito, gridando) — Si ammazzi!.. lasciate che si ammazzi!.. Gustavo è la vostra cancrena!..

MARUSSI

(con un lampo negli occhi) — No, salvarlo con me... ora è la mia ambizione!.

Un silenzio.

BASILIO

(si domina un poco - stende una mano che gli trema) — Perdonate.. sono ingiusto, è vero.. Non ho il diritto d'insorgere, no... non ho il diritto - *(ha come uno smarrimento)* - Io chi sono.. chi sono.. chi sono..

MARUSSI

(con slancio di riconoscenza) — Un umile.. ma un buono.. ma un onesto - Voi mi avete parlato il linguaggio che mi ha fatto ravvedere - vi ho benedetto - mi avete aiutata - quella macchina è opera vostra; avete versato quel poco denaro.. mi avete procurato questo primo lavoro; mi avete detto di sperare - C'era nella vostra voce come un non so che di profetico. Ho guardato le vostre mani; portavano il segno delle vostre lotte, del vostro lavoro. Mi sentivo tanto inferiore, ma così vicina a voi mentre mi esortavate — *(vuol togliergli le mani dal*

volto) — Io ricordo le vostre cure, anche allora, quando dovevo sembrarvi spregevole - Ora ci penso - Da quando siete qui, accanto a noi.. è già qualche mese, siete sempre lo stesso, sempre pronto, sempre vigilante - Ricordo la prima volta.. Era come se mi aveste cercato.. eravate commosso.. Ma perchè?.. Ditemi.. ditemi.. perchè eravate commosso?

BASILIO

(*col volto contratto, convulso*) — Ah.. un uomo onesto!. io, io un uomo onesto!.. io un uomo onesto!.. (*si alza di scatto - ride ferocemente*)

MARUSSI

(*indietreggiando*) — Voi!

BASILIO

Sì, io!.. io vecchia maschera!.. io che mi ribello e insorgo per gli altri!.. io che mi faccio banditore di giustizia e di morale!.. (*ride ancora - va in fondo*) - Ah.. io chi sono... Volete che vi dica chi sono eh?!.. Volete sapere chi sono eh?! (*stringe i pugni*)... Ho camminato nella distruzione. Avevo una volontà di ferro. Avevo una salute di ferro. Avevo le passioni dentro di me, libere, sfrenate; credevo che la mia volontà fosse il mio diritto! Capirete; ho dovuto urtare con la violenza di altri uomini! - (*si morde le dita*) - Ah.. quando io penso.... Sciagurato!... Nemmeno quella voce, tenera, devota, ha potuto salvarmi.. mutarmi.. no.. nemmeno lei!... nemmeno lei!... - (*è commosso*) - Era una fragile creatura, come voi; nata per l'amore, col suo amore solamente — (*un silenzio - parla con fatica*) — L'amavo sì.. l'amavo tanto.. ma l'amavo male. Ero sospettoso.. crudele.. Avevo piagato quel povero corpo... troppo aveva soggiaciuto... e si è ribellata.. per Dio!.. finalmente!!.. (*un silenzio*) — Un uomo le stava intorno da tempo... lo sapevo e vigilavo... e vigilavo - (*si agita*) Non vi dirò.. non vi dirò.. (*ha come la visione del passato truce*) — Dio!.. Dio!.. come mi costa!... (*nasconde ancora la faccia tra le mani*) — Quella notte.. era l'evidenza.. era la colpa... (*si spegne*) — Ho ancora negli occhi l'immagine di quella bocca contratta... sanguinante... e una povera piccina di latte.. la mia... nuda... patita.. nel freddo., in mezzo alla stanza.. (*ricade sulla sedia*).

MARUSSI

(*con gli occhi grandi, fissandolo*) — Voi!.. voi!.. Perchè mi avete detto.. che orrore!..

BASILIO

Io, sì.. che orrore!. ho avuto orrore del mio delitto!.. (*leva il volto di tra le mani, piange*)... Ora sapete tutto... mi pesava tanto! - (*si contiene un poco*) - Ho saldato il mio conto con la società; ma non allora il castigo.. no!. dopo, il castigo.. quando sono uscito e ho frugato dentro di me e ho risentito una coscienza nuova - (*Lunga pausa*) - Quella creatura?.. Era passata di mano in mano.. poi.. sparita. Allora il mio pensiero, fisso, tenace, la mia febbre, la mia smania per trovarla... ma

niente.. la mia disperazione.. niente! nessuna traccia! - (*si anima subitamente*)... L'immagine solamente, d'improvviso, un giorno... mentre voi passavate... (*La guarda esitante*) - Vedete; è una sciocchezza, lo so, perdonatemi... - Diritta, sottile... come voi - con gli occhi... come i vostri.. che avevo già veduti - con la bocca che avevo baciata.. e la sua voce... Ah la sua voce, sì.. era quella!.. non potevo ingannarmi!.. ci avrei giurato! - (*è commosso*) Ho aspettato tanto allora - ho rivissuto come in un sogno - ho detto: chissà.. ma se le somiglia tanto perchè non potrebbe essere..? ho detto: le dirò, le dirò... saprà tutto... Forse in quell'ora.. la sua commozione.. basta un momento... il grido d'un'anima per rischiarare un'altra! — Ah, per quel grido, darei la mia vita!.. mille volte la mia vita! — (*la guarda ansioso - si spegne*).. ma nulla.. vedete bene.. (*ha le tracce d'un grande abbattimento e vuole ripigliarsi*)... forse un'illusione degli occhi.. forse il delirio della mia mente esaltata.

MARUSSI

(*è in fondo, diritta, irrigidita, come se non ascoltasse*)

BASILIO

(*si alza con fatica - si asciuga gli occhi - trascina le gambe - si muove un poco*) — Ora vado - Vi ho rattristata troppo - Che sciocco! - sì - che sciocco! - (*Vuol sembrare allegro*) — Perchè vi ho raccontato — Ora mi picchierei nel capo... Perdonatemi, sono uno sciocco — La realtà è un'altra cosa, sì. è un'altra cosa — La testa, sapete... è una fucina., lavora, lavora, si monta.. poi, esagera - Capirete bene che ho esagerato - Vi giuro che ho esagerato - Vedete bene.. ah.. ah.. (*ha il pianto nella voce e ride, ride, va in fondo, guarda nel vicolo*) — Ah.. chi si vede!.. vedete chi si vede!...... Lucrezia Borgia! Caspita!. Lussosa.. pomposa.. che lusso!. come va.. come va... (*ride per chiasso - si soffia il naso per nascondere la sua commozione*).

LUCREZIA

(*dal vicolo, venendo*) — Oh.. cos'è.. Vi faccio ridere?

BASILIO

Niente - non vi offendete - rido perchè sono allegro — Mi permettete di essere allegro?..

LUCREZIA

Oh.. per me.. figuratevi!.. (*entra vivacemente: mutata, parata, nell'acconciatura nuova, elegante*) — Una visita di congedo, mia cara.. Marussi., guardami! (*è allegrissima - si rigira tutta*) — Parto sai.. volo.., mi rapiscono!... (*Ride*) — Un greco, mia cara... due occhi!. due baffi! (*con difficoltà, come se inghiottisse*) Karagiopulos!.. ahi!. che fatica,.. bisogna che mandi giù.

BASILIO

(*sull'uscio in fondo - ridendo esageratamente*) Ah.. ah.. due occhi.. due baffi.. un greco!..

LUCREZIA

Autentico, mio vecchio.. autentico..

BASILIO

I miei complimenti dunque... Anche a mamma Simona... Toh!.. per l'abbigliamento!.. è una delizia!.. (*Ride ancora - è convulso - si allontana rapidamente nel vicolo*).

LUCREZIA

(*subito offesa, dandogli la voce*) — Oh.. vecchio allocco! Mamma Simona.. Vi prego credere... *La Ville de Paris*, se vi piace!

Basilio è sparito.

LUCREZIA

Cretino!, come si fa a non capire.. Vedi.. un figurino nuovo — Ora si portano le maniche.. così.. a imbuto, con le applicazioni in seta - Sto bene, vero.. di'.. sto bene? — (*si rigira ancora*) — Ah, mia cara,. è la fortuna questa volta.. l'afferro dal ciuffo — Di'.. come ti pare?. sto bene?..

MARUSSI

(*come destandosi*) — Si - stai bene - stai bene - stai benissimo.. (*viene avanti, si passa febbrilmente la mano sugli occhi, sulla fronte*).

LUCREZIA

(*compiaciuta*) — Il cappello.. guarda:... Ora tutto fiori — Ma che cos'hai?..

MARUSSI

Nulla.. nella testa.. come un chiodo...

LUCREZIA

(*distratta, occupata di sè*) — Niente.. un poco di fenacetina... non ci badare — (*poi, improvvisamente*) — Ahi!. mascalzone!. lo dicevo io!. (*si è guardata la veste, dietro, in fondo*) — Guarda, Marussi.. che scucitura!. guarda... Dio mio, che scucitura!. Una pestata prima, poi.. *pardon*!.. Sì... *pardon*... un corno!.. quando il malanno è fatto! — (*è desolata*) — Hai un ago?.. Marussi, una matassina di seta?..

MARUSSI

(*distratta*) — Guarda... non so... cerca...

LUCREZIA

(*corre alla macchina e fruga*) — No.. niente ago.. niente matassina — Sai cosa?.. Vado in camera.. frugo nel cestino.. tu permetti.. (*esce rapidamente a sinistra, reggendosi l'estremità della veste scucita*).

Un silenzio.

MARUSSI

(*Si guarda intorno - è agitata - indecisa - va all'uscio in fondo - chiama*)— Basilio Rota!.. Basilio Rota!... — Nulla! — ha chiuso l'uscio! — (*le braccia le ricadono lunghe sui fianchi*).

LA VOCE DI LUCREZIA

(*dentro, vivacemente*) — Ho trovato, Marussi... c'è il ben di Dio qui..

MARUSSI

(*torna - si getta accanto alla macchina - si piega*).

LA VOCE DI LUCREZIA

Marussi!.. il mio greco, dopo il viaggio, mi ha promesso l'appartamento in via Caracciolo! - Gli ho detto: di lusso.. mi ha detto: scicchissimo!..

MARUSSI

(*si scuote - spiegazza con dispetto la roba che le sta davanti*).

LA VOCE DI LUCREZIA

Ah.. sai?.. (*ride*) - dice che gli ricordo un' altra donna - una donna nel suo paese che aveva la mia voce - Ma come!. gli ho detto: avrà parlato un' altra lingua!.. (*ride*) - Non importa, non importa... fa lo stesso dice... è la mia voce!... (*ride*) - Sai.. ora voglio gorgheggiare sempre, mattina e sera.. trillare come un' allodola... per essergli grata... (*seguita a ridere più forte*).

MARUSSI

(*ora è intenta alla macchina - ha le ciglia aggrottate - è pensierosa - fa un gesto disperato, impaziente; poi si ricompone, e lavora, lavora, lavora.*)

Washington Borg

COME SI RIMEDIA?

Sere sono un autore drammatico (che potrebbe essere il sottoscritto) si avviava lentamente al Teatro Nazionale di Roma per assistere... anzi per non assistere alla recita di una sua commedia. Ne voleva sentire il meno possibile e perciò dopo avere indugiato per la strada si trattenne sulla porta del teatro sino alla fine del primo atto.

E vide che una gran parte del pubblico pagante — quello dei palchi e quello delle poltrone in ispecie — e anche qualche critico drammatico faceva come lui... giungeva in ritardo, molto in ritardo. Quando già la tela era discesa sul primo atto, c' era ancora gente che fissava la poltrona.

Pochi giorni prima quel medesimo autore aveva letto agli attori una sua commedia destinata alle scene e aveva sentito pronunziar questo curioso ma giusto vaticinio: — Bada, che questa scena è graziosa e nessuno la sentirà. Bisogna che tu la faccia precedere da un'altra scena perfettamente inutile, tanto che i ritardatarii la possano sentire. Il pubblico viene così tardi al teatro! —

Io, nella mia esperienza di cronista teatrale, posso confermar quelle parole e mi domando: — Per chi scriviamo noi i nostri primi atti?

L'ora del pranzo sempre ritardata (è un mio *dada*) è la peggior nemica del nostro teatro. Quelli che non si fermano in casa, giungono in teatro così tardi che noi saremo costretti a scrivere dei primi atti insignificanti, se vorremo che il pubblico intiero possa intendere le nostre commedie. Ho visto più volte che fino dei critici pubblicamente domandavano all'autore la mattina dopo nel loro giornale molti *perchè* i quali erano spiegati, largamente, nelle prime scene del dramma, quando il movimento e l'azione non avevano an-

cora preso la mano ed era tollerabile all'autore stesso lo svolgimento delle idee.

Come ci si rimedia?

Io sottopongo la domanda ai miei colleghi.

Mutare le abitudini del pubblico non è possibile.

Dire alla gente: — Stasera si rappresenta la mia commedia; andate a pranzo alle sette e non alle otto — è lo stesso che voler essere rinchiusi come pazzi al manicomio. E allora?

Allora, secondo me, bisognerà ritornare al *lever de rideau*, all'atto unico, che ha perduto da un po' di tempo in qua il suo terreno.

Io ho avuto molte simpatie per l'atto unico; qualcuno, anzi, mi ha chiamato *l'autore degli atti unici*, e la cosa non mi è dispiaciuta molto, dacchè c'è posto per *Cavalleria rusticana*, per *La medicina di una ragazza ammalata*, per *Diritti dell'anima*, per *Don Pietro Caruso*... Ma riconosco che non volge il quarto d'ora propizio per lui. Eppur bisognerà tornarci, e credo che in una grande città — a Milano, per esempio — uno spettacolo drammatico, formato tutto da commedie o drammi in un atto potrebbe aver fortuna. Il caffè-concerto col suo spettacolo tutto a pezzi e pezzetti, gli ha aperta la strada e non sarebbe, credo, senza una qualche utilità, perchè potrebbe servire di palestra a giovani autori e a giovani attori.

La farsa, in fine dello spettacolo, decade, anche perchè non ci sono più scrittori di farse e perchè la *pochade* le ha rubato l'ufficio. Che cosa è mai una *pochade* se non una farsa... con l'elefantiasi? Ma la commediola o il drammetto dovrebbero prendere il suo posto in principio di spettacolo.

Per molti andar tardi al teatro è anche un segno di *bon-ton*. Fino a che questa brutta abitudine non svanisca (e svanirà mai?) ai ritardatarii per necessità o per progetto cerchiamo di porre un riparo con le farse, con le commediole, coi drammetti, iniziali. Tanto più che questi piccoli lavori scenici potranno mettere in luce attori e autori che figurano in seconda linea e che la buona sorte, forse, può accarezzare.

Per le attrici-madri, per le ingenue, per i secondi brillanti, il teatro minuscolo potrebbe essere un campo d'azione e gli autori ai primi passi troverebbero più facilmente aperta la strada.

Sarebbe una specie di noviziato per gli uni e per gli altri; ma chi sa che il fantaccino, per meriti di guerra, sul campo, non potesse esser promosso ufficiale.

S Lopez

Intorno alla personalità di Vittorio Alfieri

POLEMICA

Interessante ed istruttiva polemica, intorno ad una delle più dibattute questioni scientifiche del giorno, e tanto più perchè condotta con quel garbo di locuzione e di civile rispetto dal quale tutti, compresa la scienza, guadagnano sempre qualche cosa.

L' operosissimo e geniale prof. G. Sergi (da non confondere con Sergio Sergi, di lui figliuolo, ottimo rampollo che promette continuare le tradizioni del padre), ritornando su un tema già nel 1897 trattato, in un volume (1), dai chiari psichiatri G. Antonini e L. Cognetti De Martiis, ha pubblicato, in ottobre ultimo, nella *Rivista d' Italia* un suo pregevolissimo articolo sulla personalità di V. Alfieri (2).

Al Sergi ha risposto da Udine l' Antonini con breve articolo (3).

Ecco ora il succo del dibattito.

Nel suo articolo il Sergi, con l' acutezza di penetrazione e concisione e recisione di giudizio che distinguono la sua personalità di scrittore, comincia per affermare che il *forte sentire* (parole dell' Alfieri stesso) è il movente delle azioni del fiero Astigiano, — e queste risentono naturalmente dell' eccesso e delle anomalie di esso e ne portano i segni. L' eccessivo in quello che fa e sente, è il tono del suo carattere.

E dal sentimento eccessivo due forti impulsi gli derivano, specie ne' primi anni: il movimento; l' amore sessuale. Il forte sentire è pure la causa efficiente della sua ribellione contro ogni costri-

(1) *Vittorio Alfieri* — Studi psicopatologici — Frat. Bocca, Torino, 1897.

(2) *La personalità di Vittorio Alfieri*—«Riv. d' Italia», ottobre 1903, Roma — Estratto in 8° pag. 16; Tip. dell' Un. coop. editr.

(3) *La personalità di Vittorio Alfieri secondo G. Sergi.* Note critiche di G. Antonini (*Giornale di Psichiatria clinica e Tecnica manicomiale*, an. XXXI, 1903, fasc. 2° - 3°; Ferrara, tip. soc. G. Zuffi).

zione di libertà, e quindi contro la tirannide regia e d'ogni altra forma: la gravezza della schiavitù, come ogni eroe e martire della libertà, la sente prima profondamente in se, e poi negli altri uomini; senza essere ciò *egocentrismo*, forma egoistica ai sensi dello *Antonini* e *Cognetti*. Questo sentimento immenso, profondo, è inoltre pel Sergi, un carattere di *genio*, perchè lo fa esser solo, solitario, a reagire contro ogni oppressione ed ogni servitù e servilismo, in opposizione alla vita sociale del tempo. Ciò che, a suo parere, dimostrerebbe evidentemente che — il genio non è l'eco della società. E lo trova tanto più geniale in quanto che giunse all'odio della vita militare e della milizia, quale vero e sincero precursore del nostro tempo.

Rileva quindi il carattere *impulsivo* — fortemente impulsivo — dell' Alfieri, il difetto cioè d'inibizione; ma, d'altra parte, in apparente contrasto, un — *volere fortissimo* — come mai altri ebbe; spiegando che l'inibizione è sostituzione d'un atto ad un altro; il volere, invece, derivato da azione riflessa primordiale, — se ne distingue nella sua evoluzione, per essere preceduto dalla coscienza d'un fine determinato da conseguire con movimenti o con atti corrispondenti, fine che ha un carattere intellettuale il cui conseguimento ha la sollecitazione del sentimento. Sicchè la forza del volere dipende dalla intensità del sentimento, l'urgenza a raggiungere il fine proposto è graduata dal sentimento.

Il forte volere, cioè, è dipendente dal forte sentire. E Alfieri ebbe il volere fortissimo, come ebbe intensissimo il sentire.

L'*abolia* (difetto di volontà) temporanea dell' Alfieri trova spiegazione nel meccanismo di oscillazioni ordinarie nell'equilibrio del sentire e agire per varie influenze esteriori; oscillazioni che, deboli nella comune degli uomini, in Alfieri erano più forti: e " la volontà non astratta, agiva pertinacemente, quando l'uomo s'era prefisso un fine, e s'annullava temporaneamente quando le pertubazioni dell'anima erano violenti, ovvero quando giungeva lo esaurimento ".

Il Sergi ritiene V. Alfieri senza alcun dubbio un *nevropatico*, con i caratteri ora del *nevrastenico*, ora dell'*isterico;* egoista, sprezzante, insofferente di qualsiasi contrarietà ed opposizione, feroce, superbo fino alla " vanità con l'ordine di Omero ".

L'accesso morboso diagnosticato da Antonini e De Martiis come *epilettico*, il Sergi lo ritiene *isterico*, cominciato con attacco nervoso allo stomaco, poi generalizzato e durato 6 giorni. Riconosce alcune incoerenze alfieriane, che talora hanno del bizzarro e dello strano;

ma non si sottoscrive ai giudizi, che crede eccessivi, de' due psichiatri, i quali trovano contraddizioni continue. Così pure non si sottoscrive al giudizio di testualità patologica, nè a quello di tendenza sessuale pervertita.

Il genio di Alfieri — è l'eccesso di una condizione psichica, che si produce nell'anormalità della costituzione personale; e quindi il genio in generale è come una matrice di metallo prezioso, nella quale questo è misto a molta scoria.

Fu un genio tardivo, non per tardivo sviluppo dell'uomo, bensì per l'educazione ed istruzione ricevuta, non adeguata alla sua indole. L'impeto poetico, però, latente, spesso faceva capolino, specialmente in certe circostanze e in momenti di solitudine dell'anima (come viaggiando per la Spagna). Qualche tentativo poetico spuntava nell'ozio di Torino; ma fu nel 25° anno, in casa dell'amante, che cominciò il periodo fecondo della produzione tragica, nella quale il Sergi riconosce innegabile l'*ispirazione,* l'*estro,* il *raptus.* Trova per tanto che la dottrina lombrosiana sul Genio, — nei suoi caratteri generali — non può esser meglio confermata che dall'analisi della personalità dell'Alfieri; malgrado un dubbio *(antilombrosiano)* che il Sergi stesso accenna, cioè, che vista la grande emozione nell'Alfieri, suscitata tanto dalla lettura d'un libro, quanto dalla composizione, che proprio per l'immensa commozione nel concepire non avvenisse tutto quel tumulto e tutto quell'impeto quando scriveva.

Antonini e De Martiis, rispondendo al Sergi, osservano brevissime cose.

Nota che le divergenze col Sergi non sono profonde. Sono d'accordo sulla “ insufficienza dell'Alfieri a padroneggiare le passioni proprie „; solo, con diversa terminologia esprimono entrambi (ciò ch'è l'importante) il contrario di quel che s'è insegnato da mezzo secolo agli scolari d'Italia, o si è creduto in buona fede dai biografi, al pregiudizio metafisico che la volontà sia libera. Il carattere, quindi, dell'Alfieri non è quello di un grande attivo, di un volitivo, ma di un positivo, d'un passionale.

Circa la “ neuropatia alfieriana „ da entrambi riconosciuta, la divergenza è che l'Antonini e il Cognetti la ritengono di natura *epilettica*, il Sergi di natura *isterica,* fondandosi specialmente su due caratteri dell'*accesso* subìto dall'*Alfieri* nel 1773, cioè vomito e lunga durata.

L'Antonini, confermando la sua opinione, nota che con ciò nemmeno è molto lontano dal Sergi, giacchè pel Kraepelin, l'autorevolissimo psichiatra tedesco, non è questione se non di grado, di

intensità fra stati *isterici* e stati *epilettici.* Ma egli, oltre che dall' accesso del 1773, trae il giudizio di natura epilettica dai numerosi atti violenti e impulsi inconsiderati, segnalati nell' *Alfieri,* nel quale anche il Sergi ammette un' impulsività fortissima mostrata in varie occasioni e l' eccessività del reagire per tutta la vita. Per l' Antonini i viaggi di Alfieri in gioventù assumono il carattere di — *impulsione ambulatoria*, — e non una, ma dieci, cento volte; han poi valore di vero — *equivalente epilettico*, — l' impeto d' ira contro lo amato servo Elia, che per poco non riuscì ad uccidere, ed il " moto frenetico „ di quando colle molle inchiodò stizzosamente il manoscritto di Sofonisba sul fuoco, moto che egli stesso, l'Alfieri, chiama " fratello carnale „ dell' altro contro il povero Elia.

In fine son d' accordo nella conclusione, nella quale è pura questione di parole, giacchè, scrive l' Antonini, — il Messers, nella sua teoria del genio, applica all' istoria, la sorella carnale dell'epilessia, quell' equivalenza col genio che Lombroso applicò all' epilessia.

Per parte nostra, riconfermando di non poterci interamente sottoscrivere alla teoria del nostro grande maestro C. Lombroso, vogliamo quì, in armonia con i concetti svolti nella nostra prolusione di novembre ultimo all' Università sulla " inesistenza di libero arbitrio „ (1), soltanto aggiungere ancora una parola alla spiega già data dal Sergi della alternativa in Alfieri d' un volere potentissimo eccezionale e di stati di " abolia „.

Finchè, diciamo noi, l' impulso del sentimento, che in Alfieri era potentissimo, richiamava su un dato soggetto intensamente l' attenzione, si aveva una concentrazione intensiva delle energie cerebrali (intenso processo attendivo e associativo), e quindi nasceva una sintesi volitiva potentissima; quando invece tale concentrazione non si verificava e le energie cerebrali o eran deboli per esaurimento, o si dissipavano in varie direzioni, quella sintesi non era più possibile, e si aveva l' *abolia.* Pertanto, quello che si vorrebbe far valere come migliore esempio di " libero arbitrio „, invece conferma, in modo evidente e classico, l' asserto contrario, pregiudicato, risultante dall' osservazione scientifica.

Come, ciononostante, sia da lottare per conseguire un " governo di sè „ in conformità delle esigenze morali del tempo, è quello che dico nella ricordata prolusione.

Prof. A. Zuccarelli

(1) *La inesistenza di « libero arbitrio » e lotta pel conseguimento, ciononostante, di una morale sostanziale,* pel prof. A. Zuccarelli (in corso di stampa nella « Scuola Positiva » diretta da E. Ferri).

Un Concerto orchestrale

Quando io veggo la musica, in Napoli forse più che altrove, diventare industria o frode sulla scena, volgarità o impostura nelle varie sue manifestazioni, saluto entusiasta la luce santa d'ideale, che, sebbene a lunghi e troppo rari intervalli, s'accende col fuoco sacro dell'arte, custodito gelosamente da pochissimi eletti. E simile luce che dirada, sia pure per poco, la greve caligine in cui, a nostro strazio e vergogna, viviamo e ci moviamo, fu tra noi ancora quest'anno la nobile impresa di Giuseppe Martucci, iniziata al *Politeama* dal primo de' suoi grandi Concerti orchestrali.

Ci sarà chi non la lasci estinguere, o che almeno la faccia durar tanto da eccitare in tutti i napoletani l'irresistibile desiderio di dissetarsi a tal fonte? Questo sarebbe il principio della nostra redenzione artistica. Rifarebbe — ad usare una frase di moda — la verginità del nostro gusto. Terremmo duro all'interessato arbitrio degli editori; resisteremmo alle insidie degl'impresari; educati a giudizio sicuro ed esatto, sfideremmo le lusinghe d'una strana critica che non sai se mentisca in mala fede o per ignoranza s'inganni; combatteremmo la violenza di coloro che impongono il trionfo mercè il chiasso di assordanti applausi.

Io invoco un miracolo; ma lo invoco non senza speranza. Giuseppe Martucci ebbe già ad operarne uno, son parecchi anni, allorchè negli indimenticabili concerti alla Sala della vecchia Società del Quartetto scopriva ai profani i chiari orizzonti della musica classica. Il pubblico cominciò a comprendere i pretesi misteri dello strumentale. Non chiamò più tedesca la musica che si allontanava dalla trivialità e dalla falsa retorica di viete forme. Inveterata abitudine ci aveva fatta smarrire quella diritta via onde la mente ed il cuore si schiudono ai capilavori d'arte antica e moderna, preparandosi all'avvenire. Anche per la musica in queste meridionali provincie esisteva una muraglia chinese. Giuseppe Martucci prese ad abbatterla, a formare un'aria respirabile per gli autori di tempi lontanissimi o recentissimi. Era educazione di pubblico ed anche di artisti. Allora apparve decrepito il consueto repertorio. Allora fu secondo le regole ciò che sembrava inverosimile, anzi assurdo all'orchestra del *San Carlo* nel 1848, quando (e i giornali

dell'epoca lo raccontano come cosa naturalissima), quando, ripeto, s'interruppero le prove del *Roberto il diavolo*, opera *arida* ed *astrusa*. Musica tedesca, sclamavano tutti!

Se non che tal miracolo, dandoci solo la cittadinanza fra le nazioni civili, non compì la educazione di cui sopra è cenno. Se si applaudiva il *Lohengrin*, si fischiò la *Walkirie*. Ed ora ci troviamo nella morta gora di rassegnazione, d'indifferenza, o di criterii a volta arbitrarii ed a volta bislacchi; facili prede di chi sa prenderci in giro con ciurmerie di lavori ed interpreti da strapazzo; o molli nel tender l'arco dell'intelletto per cogliere non usate e non agevoli bellezze.

Adunque necessità di un secondo miracolo. Ed il miracolo si otterrà con gli stessi mezzi e con lo stesso uomo che si è già di questi servito, e benissimo. L'esperienza lo attesta e lo insegna. Giuseppe Martucci, proseguendo l'apostolato dei Concerti, guiderà l'attenzione di chi ascolta, costringendola all'analisi dei particolari, da cui la sintesi che rinnova il sentimento. E vincerà come i moralisti, i filosofi, i fondatori di religione, gli uomini di stato che nella evoluzione umana rinnovarono la coscienza.

Ammetto che il còmpito sia tale da far tremare le vene ed i polsi agli uomini dotati del più forte coraggio. Perchè non basta l'ingegno, non basta la coltura. Bisogna parlare alle moltitudini, e trovare la maniera pratica di farlo. A ciò le contribuzioni pecuniarie dei privati non sono sufficienti; ma quale dei poteri politici ed amministrativi, nella ignavia d'oggi, sarebbe capace d'intendere una missione di progresso, ed anche intesa, mostrarsi logico ed onesto con l'aiuto di alcun sussidio? Rimane però la possibilità d'un caso lieto, impreveduto; e soprattutto rimane la fede. La fede muove le montagne... altrimenti non si tratterebbe d'un miracolo.

Quanti sogni si mutarono in una realtà che era follia prevedere! Ed immaginiamo ora che al primo Concerto orchestrale del Martucci in questo anno, ne succedano dodici, uno al mese, e non un altro solo. Immaginiamo del pari che la tenuità dei prezzi renda facile a chi vive lavorando e, col tempo, gradita consuetudine l'assistere a simili feste dell'arte. Immaginiamoci che alle interpretazioni orchestrali si aggiungano quelle vocali. Immaginiamoci che si possa eseguire la *Nona Sinfonia*. La battaglia così è vinta: a simiglianza d'Atene, Napoli avrà un popolo d'artisti. Perchè se al potente intuito musicale, che è sangue del nostro sangue, si unisce la riflessione, chi lotterà con noi? E chi sa che la gloria invidiata del secolo XVIII non torni ad allietare le scuole ed il teatro nella terra di Scarlatti e di Durante, di Pergolesi e di Cimarosa?

Per fermo non vi saranno più ingannatori nè ingannati. È un primo vantaggio, e non piccolo. Si creerà subito novello ambiente, in cui nessuno si arrischierà di spacciar frottole, vantando, poniamo, il magistero orchestrale d'una stupida opera, se chi ascolta o legge è dimestico di

Beethoven; nessuno, conoscendo che altri è addentro nel sistema del Wagner, attribuirà stile wagneriano a chi non ne ha di sorta.

Siamo al primo Concerto del Martucci, ebbene considerate quella olimpica serenità dell'*ouverture* di Sacchini nell'*Edipo a Colono*. Il povero monello di Pozzuoli, che empì il mondo di sua fama per morire toccando appena l'età matura, studioso com'era del violino, con quai semplici e sobrii colori esprime le tragiche angosce dell'eroe di Sofocle, canto del cigno pel greco poeta e pel maestro italiano! Da chi è capace di apprezzare tanta verità di passione in forma così elegante, non si farà buon viso al modo come trattano il quartetto a corde certi autori contemporanei, o sdolcinati o tronfii.

Ed ecco Beethoven: *ecce deus!* Quando il pubblico che saprà il fatto suo, avrà dinanzi poemi sinfonici, musica descrittiva e che so io, giudicherà certamente alla stregua di questa sinfonia che per antonomasia si chiama *pastorale*. Giacchè Beethoven ne ha scritte due ispirandosi alla vita de' campi, la *sesta* in fa e la *settima* in la. Ma è la *sesta* che ora ci trattiene — la *sesta* miraggio idillico di valli e di boschi in un'onda incessante di armonie divine. E non si ricordino Teocrito e Virgilio: è Beethoven che con disegno e colori suoi plasma dentro un mondo di innocenza e di pace; mondo è non Arcadia, che l'anima sente e, mercè la fantasia, riproduce.

Si sarà prudente a discorrere di misticismo in qualche opera con chi ascoltava l'etereo *Canto della sera* di Schumann, trama sottilissima di soavi frasi che, più lievi del soffio, etere imponderabile, si confondono e si disperdono fra la nebbia d'un nordico tramonto.

Wagner finalmente con la *Marcia funebre* del *Siegfried* e con la *Cavalcata delle Walkirie* ci mostrerà l'epica altezza a cui può giungere un dramma musicale, e ci svelerà in modo sensibile una tecnica nuova, di cui tanto si è ragionato e sragionato, provandocene l'affascinante efficacia. La *Cavalcata* è un turbine spaventoso che passa irrompendo. I cavalli nitriscono, le lancie sfavillano, le vergini figliuole di *Wotan* emettono feroci grida di guerra. Non si può in teatro lirico ideare altro di più evidente e di più sovrannaturale insieme. È però la *marcia funebre* — che più esattamente dovrebbe intitolarsi *intermezzo*, comentando esso gli estremi ufficii al cadavere del maggiore protagonista nella *tetralogia* — è tale *marcia* che dà una mirabile sintesi dell'ucciso eroe e di ciò che si propone Wagner. È qui che i *temi* trionfano; poichè da un lato riannodano vicende ed affetti d'una esistenza avventurosa (i *temi* del *Destino*, di *Siegmund*, dell'*agonia di Siegfried*, dei *Welsunghi* dell'*amore di Brünnhilde*, della *spada*, della *fanfara di Siegmund* e di *Siegfried*, ecc.), dall'altro si fondono in una pagina di orchestra per sè stante, che ha pochi riscontri.

Chi soffrirà più la miseria che ci offrono ed a cui ci condannano impresari ed editori?

Se non che siffatti Concerti, meraviglie di arte che, moltiplicandosi,

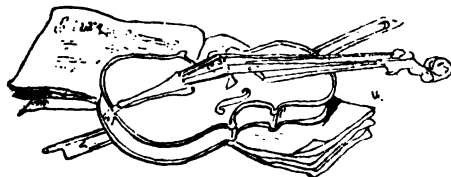
ne daranno senza fallo nuova ed eletta generazione d'artisti, di critici e di uditori, sono ombre che, a prendere persona, a pensare, ad operare, hanno mestieri dell'afflato d'un uomo — torniamo a notarlo — di Giuseppe Martucci. Egli per estesa e profonda cultura musicale, per istinto di misura, per equilibrio di sentimento e di concetti, passa di secolo in secolo, di compositore in compositore, vivendo ne' tempi e con la società che intende ritrarre. Di dentro gli ha da fervere un incendio, lo deve consumare la fiamma di un nume; eppure dai suoi impassibili lineamenti, dal gesto breve, nulla traspare — vulcano la cui cima è coperta di neve!

Sale a dirigere, alza la bacchetta, veramente magica, ed allora la volontà degli esecutori è una sola, la sua: essi, quasi diremmo, formano le cento braccia di questo Briareo.

Onore al nostro concittadino; ed egli ricambi così grande ammirazione, come sopra affermai, non pure continuando simili Concerti, ma chiamando tutti alla santa cena, al pane dei forti. In tutti è la forza di apprendere. Basta apprendere chiaramente, e l'emozione, che ne deriva, desta palpiti varii d'intensità, ma di eguale natura in ciascuno. È questione di grado. Felice chi può sentire sè stesso e contemplare le cose tra lo splendore ineffabile che suscitavano in Beethoven ed in Wagner le proprie idee musicali! Ma tutti hanno una visione beatifica secondo la loro virtù, a guisa degli eletti nel paradiso dantesco.

Qui non si parli di diseredati. Eventuali malanni fisici, squilibrio di mente sono gli ostacoli insormontabili. Pel resto la pretesa legge di bronzo è il nostro mal volere.

Però ardisca Giuseppe Martucci, ardisca, perseverando, di metter l'arte in comune, di renderla patrimonio sociale. E sarà socialismo benedetto e propugnato anche dai più rigidi conservatori.

S. Mormone

Il teatro di domani

Marcel Laurent pubblica nella *Grande revue* una serie di interviste le quali rispondono al quesito: Il teatro di domani sarà teatro sociale, o continuerà ad essere — com'è oggi — frivolo e grazioso?

L'argomento mi pare degno di grande considerazione, e però mi fermo a discuterlo serenamente e senza preconcetti, e sopratutto senza quella vana retorica creduta da alcuni critici necessaria per l'esame di questioni d'arte in genere, di questioni d'arte drammatica in ispecie.

Senza dubbio il teatro è la forma artistica più completa: il dramma vuol essere l'espressione ultima dell'arte, che fonda in un solo organismo di bellezza le molteplici forme estetiche: deve essere il fulcro intellettivo al quale convergano le varie manifestazioni del pensiero. Ma specialmente l'opera teatrale deve restare nella vita, riunendo di questa — in una sintesi suggestiva ed efficace —, tutte le idealità, tutte le conquiste, tutte le aspirazioni e tutti i tormenti. E però credo che non si possa fare una distinzione netta fra teatro sociale e teatro frivolo, poichè nella vita, accanto ai trionfi del pensiero, esistono mille frivolezze, e accanto alla tragedia più tormentosa, esiste la farsa più ridicola. Anticamente, e fino sulla soglia dei tempi moderni, il dramma era considerato — come ebbi a scrivere altra volta — unilateralmente, o come un'azione in cui l'uomo entrava in lizza a combattere una lotta spietata contro un potere sovrumano, ed allora si aveva esclusivamente la tragedia; oppure come un'azione nella quale l'uomo era presentato nei suoi piccoli rapporti sociali, nell'ambiente comune e comico della vita d'ogni giorno, ed allora si aveva esclusivamente la commedia.

E, di conseguenza, l'attore o era un caratterista austero e intogato

che somigliava più a una statua parlante che a un soggetto veramente vivo, o era una maschera e perfino una smorfia, nella quale si concentrava quanto nell'uomo v'è di ridicolo e di grottesco, a discapito di quanto è effettivamente di serio e di profondo anche in un idiota.

Ma oggi il dramma fonde e l'elemento tragico e l'elemento comico, rispondendo meglio e più direttamente ai bisogni della vita collettiva.

Quindi, volendo prevedere quale sviluppo prenderà il dramma moderno, e volendo dare una fisionomia al teatro di domani, dobbiamo assolutamente tener conto dell'indirizzo già delineato nel teatro nostro, indirizzo che non porta ad una forma di dramma esclusivamente sociale o di dramma esclusivamente frivolo, ma ad una forma complessa e completa che nella vita abbia la sua inspirazione, e nella vita trovi i fattori per il suo svolgimento.

Non un teatro di idee, nè un teatro di diletto assoluto: ma un teatro che riproduca tutto quanto il nostro patrimonio intellettivo, e l'ideale umano, fusi alle semplici cose della vita, perfino alle più frivole, capaci sempre di provocare sincere dilettazioni.

Il teatro è per se stesso, nella sua essenza cioè, artificioso, e quindi fuori dell'orbita nella quale si agita la modernità, assetata di Vero e di Sincero. Ma appunto per ciò bisogna dare al teatro la maggior verità possibile, per lasciarlo ancora alla sua importanza e al suo decoro. Non farne cattedra, nè puro loco di diletto. Ma inspirarlo a quanto è dinnanzi a noi, e attorno a noi. Il nuovo ideale drammatico — scriveva in questa *Rivista* Luigi Capuana — al quale dobbiamo tendere e tendiamo, è la vita che freme e si agita ne' nostri contemporanei, si manifesta nei loro atti, nei loro gesti, nella loro voce, e che è tanto più poesia quanto è più realtà. Sappiamola cogliere sinceramente, schiettamente; c'è così grande e nuova materia di riso e di pianto, di ironia e di elevazione di cui i secoli passati non avevano idea!

A. Lalìa-Paternostro

Bibliografia

Il Proscenio, anno XII, N.° 11. — Gaspare di Martino: " Ermete Zacconi nell' *Amleto* di Shakespeare ".

Senza i soliti aggettivi che infiorano oggi quasi tutti gli articoli di critica, questo di Gaspare di Martino delinea semplicemente ed efficacemente la interpretazione magistrale di Ermete Zacconi nell' *Amleto*, e contiene osservazioni e considerazioni importanti e dimostra esaurientemente con sobrietà in che consista la grandezza della interpretazione dell' illustre attore: il quale imposta il carattere d' Amleto " con forza, sicurezza e chiarezza ". Tale impostazione scaturisce " da una salda preparazione analitica; l' essenza ideologica e la visione teatrale del personaggio, nella mente dell' interprete, si sono strette in un amplesso vigoroso e tale da non potere non produrre frutti benefici ". Nello studio che lo Zacconi ha fatto intorno al personaggio di Shakespeare, " non si riscontra soltanto il dovere compiuto che può esistere tra l' attore che si espone e il pubblico che giudica; in tutto ciò deve riscontrarsi una superba abnegazione, che suona insegnamento, che risulta alto sacrifizio esemplare fatto in nome ed in onore dell' arte. Chi muove, come Ermete Zacconi, a far rivivere un capolavoro, con una completa rinunzia d' ogni volgare lenocinio scenico, e riporta una grande vittoria, mentre dà prova del proprio altissimo valore, rende un servizio enorme agli studii interpretativi, nel teatro moderno, e fa opera di maestro e d' artista, e dev' essere ringraziato e lodato, come degno d'ammirazione, come creditore di benemerenza ".

Notizie.

Prof. Pietro Baretta. *Camillo Federici e il suo Teatro;* Saggio critico. (Vicenza, tip. Raschi, 1903).

L' A. di questo studio colma una vera lacuna nella bibliografia del nostro teatro: niuno prima di lui, se non Vincenzo Zitta, aveva scritto di questo celebre drammaturgo del secolo scorso: anche gli storici della letteratura trascurano del tutto di parlare di Camillo Federici. Eppure egli ebbe, ai suoi tempi, una fama quale pochissimi: in una rappresentazione allegorica, datasi al principio del XIX secolo, il Federici era posto come il miglior rappresentante della Commedia, accanto a Vittorio Alfieri, che simboleggiava la tragedia. Oggi quei " drammi a sbottonatura " che facevano le delizie del pubblico non sarebbero tollerati neppur in un teatro di quart' ordine. *Sic forma transit!...*

Il B. dimostra d' aver studiato con amore l' opera del drammaturgo piemontese, e dà con molta esattezza, e spesso con buon acume critico, l' analisi di ogni lavoro, raggruppandoli secondo il loro carattere, e facendo gli opportuni raffronti con le produzioni italiane e straniere, con le quali vi sia qualche analogia. Come è ben noto, il Federici sentì l'influenza del dramma patetico tedesco, quel dramma che aveva avuto nell'Iffland e nel Kotzebue i suoi migliori rappresentanti.

Questo lavoro va raccomandato a chiunque voglia esaminare quel periodo del nostro teatro che dalla morte del Goldoni arriva alla metà del secolo XIX, e in genere può esser consigliato agli studiosi del nostro teatro, che troveranno una monografia assai completa ed erudita sul commediografo di Gasessio.

L' Introduzione del lavoro contiene delle affermazioni un pò discutibili: le considerazioni generali che l' autore fa sul nostro Teatro sono meno felici delle analisi dei drammi: sarebbe consigliabile di andar un pò più cauti nei giudizi di opere che non si conoscono. *c. l.*

Voci del peristilio

— *Il frutto acerbo* è il titolo di una nuova commedia di Roberto Bracco, ultimata in questi giorni. È in tre atti e di genere assolutamente comico. Chi crede di ritrovare in questo *Frutto acerbo* del Bracco, non diciamo il drammaturgo possente del *Trionfo*, di *Sperduti nel buio* e di *Maternità*, perchè abbiamo già avvertito che trattasi di commedia spumante e leggiera, ma il commediografo de *La fine dell' amore* e di *Infedele*, s' inganna completamente. Il nuovo lavoro non basa la sua forza sopra il dialogo, che pure è scintillante ed argutissimo, ma sopra uno sviluppo, uno snodamento spontaneo e colorito di situazioni tipiche e brillanti le quali dànno motivo ad un crescendo di vitalità salace con un fondo di morale amara e spesso crudele.

Il frutto acerbo sarà rappresentato a Napoli e a Roma quasi contemporaneamente a' primi del prossimo aprile, dalle compagnie di Lorenzo-Andò e Virginia Reiter.

— *Al teatro Scribe* di Torino, si è dato la sera del 24 marzo un concerto di beneficenza, che ebbe l' esito artistico pari a quello finanziario splendido. A formare l' orchestra attenta e diligente, il giovane e solerte suo direttore il Dott. C. A. Cantù, aveva chiamato dilettanti e professionisti, primo fra tutti il valente prof. Ranieri, giovanissimo, giunto da poco a Torino quale professore di violino al Liceo Musicale. Il Ranieri fu applaudito in due *A solo* eseguiti con sentimento e maestria. L' attenzione più viva è stata richiamata da un' eletta composizione musicale di C. A. Cantù, su versi di Cini Rosano, *La libellula innamorata*, istrumentata con sicurezza e abilità, e da una elegantissima *Suite*, composta da un *Preludio* e da due serie di *Complets*, del nostro L. A. Villanis, di cui i lettori della *Rivista* conoscono di già l' alta competenza, quale critico musicale. La *Suite*, forte d'orchestrazione, e agilissima nel tema melodico, fu caldamente applaudita e bissata. Ottima esecutrice la sig. Giuseppina Cingano, soprano di molto valore. A lei, al Cantù, al Villanis le nostre congratulazioni.

— Luigi Sugana, il simpatico *bohemien* veneziano, l' artista squisito e geniale, è morto quasi improvvisamente, la sera del 27 marzo corrente nella sua città, mentre assisteva nel teatro Goldoni alla rappresentazione di *Amleto* fatta dalla compagnia di Ermete Zacconi. Con la sua morte la scena comica veneziana ha ricevuto un colpo fierissimo, giacchè il Sugana fu un vero commediografo e un vigoroso sceneggiatore. Restano di lui *Il Fator galantuomo*, e le commedie storiche *Ultimi parrucconi*, *Ultimo Senato*, *I Francesi a Venezia*. Il Sugana possedeva mirabilmente il senso storico e quelle doti di serena obbiettività che permettono la fedele ricostruzione del tempo passato sulla scena: era studiosissimo delle memorie patrie, accuratissimo indagatore delle follie, delle colpe, delle virtù di altre epoche, rifacitore brillante e sicuro di altre anime e d' altri ambienti.

— A *Santa Cecilia* in Roma è stato eseguito il dramma sacro di Luigi Mancinelli, *Isaias*, che non è un oratorio, ma opera nella quale l'autore cogliendo il lato drammatico che l'azione biblica poteva fornirgli, volle aver modo di impiegare più liberamente le risorse che l'arte dell'orchestrazione moderna presta alla coloritura delle intime passioni umane come dei quadri che presenta la natura.

Seguendo il suo concetto, il Mancinelli potè abbandonarsi alla nativa tendenza dello spirito che lo trae a curare la linea melodica vocale. Sicchè in tutto il dramma sacro si osserva il fraseggiare schietto, chiaro, spesso dolcissimo dei personaggi cantanti, pur sempre strettamente congiunto alla più efficace dizione drammatica.

Il successo dell'*Isaias* è stato schietto, entusiastico.

— Alcuni giornali hanno annunziato che Arrigo Boito ha finalmente ultimato il suo Nerone, fissandone la rappresentazione per il carnevale dell'anno venturo alla *Scala* di Milano. La notizia però è stata smentita.

— Gerolamo Rovetta lavora a ultimare un nuovo dramma che avrà protagonista Ferdinando II, re delle due Sicilie. Lo rappresenterà a Torino nell'inverno prossimo, Virginia Reiter.

— Il *Proscenio* di Napoli annunzia prossima la messa in iscena della tragedia di G. A. Cesareo *Francesca da Rimini*, a Torino, dalla compagnia di Emma Gramatica.

— Da Tommaso Moore, cioé da *Gli amori degli angeli*, Antonio Menotti-Buia, poeta, e Giovanni Barbieri, musicista, hanno tratto un poema lirico in tre parti, che han fatto eseguire al Teatro Verdi di Napoli da una società corale, da una orchestra diretta dal maestro Siragusa, e da alcuni egregi solisti. Il poema é stato giudicato favorevolmente nel suo insieme, ma nella struttura musicale è stato trovato alquanto arido, fragoroso, e poco originale.

Alcuni punti sono tratti con delicatezza; nell'insieme però vi si nota poco o nulla di quella descrizione sinfonica, che tutti si attendevano, date le fonti ricche ed immaginose del poema originale, così possente e rappresentativo, a cui han chiesto ispirazione il Buja e il Barbieri; quest'ultimo fu festeggiatissimo.

— Dal 12 agosto all'11 settembre dell'anno corrente si daranno a Monaco di Baviera venti rappresentazioni wagneriane al Pringergenten-Teatre. Si darà tre volte L'*anello dei Nébelunghi* e due volte ognuna delle opere *Tristano e Isotta*, il *Vascello Fantasma* e *I Maestri Cantori*.

Inoltre, al Teatro Reale della Residenza, e al Teatro Reale della Corte e Nazionale si daranno dal 1 all'11 agosto dieci rappresentazioni delle seguenti opere di Mozart: *Il Flauto Magico, Le Nozze di Figaro, Il D. Giovanni, Così fan tutte, Il rapimento al Serraglio.* Furono scritturati artisti notissimi. I direttori d'orchestra saranno Felix Mottl, A. Nikisch, Franz Fischer.

Tip. Melfi & Joele *Palazzo Maddaloni — Napoli*

Caratteri fusi apposta per l'uso della RIVISTA alla fonderia Wilhelm Woellmer's — Berlin Sw.

Fondatore responsabile: Gaspare di Martino

“IL FRUTTO ACERBO„ *

(da Clelia - “Una donna„ - a Tilde Ricchetti - “Il Frutto acerbo„)

Il contrasto è vivo e stridente più che mai. Nella realtà gli uomini sono una cosa e nella loro immaginazione ne sono un' altra. Nella vita abbiamo incontrato tipi di donna addirittura bisbetici, addirittura strambi, e lo abbiamo ammesso e riconosciuto; ma quando ne abbiamo vista riprodotta la traccia in un' opera d' arte in genere, e in un' opera di teatro in ispecie, abbiamo gridato alla impossibilità, alla inverosimiglianza, all' assurdità.

Il fenomeno è di quelli che più facilmente si offrono ad una spiegazione esauriente e pronta, ma resta sempre consacrato ad una conservazione che non teme scotimento o sconfitta: l' illusione. L' illusione che è tra la realtà e la idealità: la confusione che genera il giudizio collettivo contro quello individuale. Questo è sereno e, quando mira diritto, giunge saldo alla mèta prefissa: quello ha tutte le sorprese, tutte le diavolerie che possono essere nelle ebollizioni compendiose e generiche. La mente unica può essere— ed è spesso — coerente; la mente multipla: la folla: è incosciente. Avete letto la *Psychologie des foules* di Gustavo Le-Bon? E allora, di quando qui, in breve, vado dicendo, non potete che essere persuaso.

Alle donne del teatro di Roberto Bracco, da Clelia, *Una donna* (1893), a Tilde Ricchetti, *Frutto acerbo* (1904), per non dire adesso anche delle primissime dei primi atti unici, è accaduto un pò di essere vittime dei pregiudizii della folla. Prese una per una ed esaminate, volta per volta, da una mente sola, si è avuto il risultato, quasi costante, della identificazione con la documentazione umana. Prese una per una e presentate al pubblico, si osserva, pressocchè costante, la

* **Commedia in tre atti di Roberto Bracco rappresentata per la prima volta in Italia, al *Teatro Sannazaro* di Napoli, nelle sere del 20. 21 e 23 aprile 1904.**

confusione dei giudizî: quelle donne così biologicamente, fisiologicamente e psichicamente esatte, sono il più delle volte ritenute prodotti di bizzarria mentale, comprensioni di raffinatezze cerebrali, e via dicendo.

Da che dipende ciò: il difetto è nella incoscienza delle moltitudini o nella necessaria chiarezza dell'opera? Io non so dire. Per mio conto, tutte le volte che sono stato chiamato ad analizzare e descrivere un personaggio muliebre d'una commedia di Bracco, per quello che mi è sembrato di poterne capire, non posso dire di essermi trovato di fronte a difficoltà, così di chiarezza che di essenza d'arte.

Clelia, l'anima romantica d'una creatura espressa in connotati realistici quasi brutali, ànima il primo lavoro complesso di teatro che sia uscito dalla feconda fucina drammatica di Bracco; la sua delineazione, per quanto non mi trovasse tra quelli che ne ammisero subito l'insita bontà rappresentativa, ha punti e integrazioni evidenti e chiarissime. È una innamorata, è una vittima; chiede all'amore l'elevazione di se stessa e non ne ha che la... morte, a cui ricorre quando la creatura nata da lei è respinta dal suo generatore. Nei connotati realistici di Clelia si riflettono i colori del mondo in cui ella vive e quelli del mondo in cui tende d'acclimatarsi la sua indole buona, docile, espansiva.

E chi è, che cosa vuole la contessa Clara Sangiorgi, che Roberto Bracco chiama *Infedele* (1895), per una sottigliezza veracemente muliebre, che è nel carattere di questa sua originale protagonista? È una donnina tutta cavilli, tutta leggerezze, tutta nervi, tutta instintive, innocue ribellioni; egoista, esteriormente piena di civetterie, intimamente onesta, insistente e tenace nella difesa del suo diritto d'indipendenza, quello, secondo lei, cui deve ambire ogni anima eletta, ogni spirito superiore; e non si accorge che in questa sua difesa, stranuccia anzi che no, ella esorbita, cadendo, nell'atto di affidare alla pratica della vita le sue teorie.... completamente femminili, nell'errore non piccolo, non inconseguente di confondere la libertà con la licenza, la biricchineria con l'imprudenza; e di sostituire il cavillo alla logica, il capriccio alla ragione, il desiderio all'amore, il peccato carnale (sebbene compiuto col marito) alla santificazione dell'affetto più ideale che anima e colorisce l'alta poesia del matrimonio.

Che cosa vuole questa creatura così complicata e pur così vera ed umana nella estrinsecazione del suo carattere volubile? Vuole che il marito, che ama, l'accetti com'è, senza discutere, senza nulla imporre, sia per riguardi sociali, sia per intima condotta di famiglia. Nessun sospetto: il giorno in cui Silvio Sangiorgi ne avrà uno, nel giorno in cui egli crederà che la moglie lo tradisce, Clara avrà un amante. E donna di propositi, è donna esposta a tutti i pericoli delle seduzioni, e può mantenere la parola! Ciò che vuole la Contessa Sangiorgi è semplice e chiaro. Chi sa, forse, può parere anche inaccettabile; ma Silvio, innamorato, non ha voluto, non ha potuto discutere, e il patto è stato accettato.

Tra i frequentatori della casa dei Sangiorgi, è Gino Ricciardi,

giovane alla moda, vano, ricercatore di avventure piccanti e poeta-vermouth... già che i versi che egli scrive non debbono servire ad altro che a generare nelle donne che lo guardano un grande e subitaneo appetito, nonchè il desiderio acuto di mangiarselo presto... con gli occhi.

Egli corteggia assiduamente la contessa, ne segue i passi, ne conta, lodandole, le parole, ne rileva lo *chic*, ne esalta la bellezza e ne vuole mettere a prova la virtù. Clara non se ne mostra scontenta, anzi ci si diverte, ne gode; così vivendo ella, direi quasi, non sa più distinguere fin dove può, sia pure fortunato, giungere un corteggiatore col suo linguaggio pieno d' insidie verso una signora. Infatti, Gino le propone persino un *rendez-vous* nel suo quartierino di scapolo, e lei lo accetta, senza punto scomporsi, anzi rallegrandosene, forte come si sente della sua intima essenza di donna onesta, e ci va. Il marito ve la sorprende, dopo che ella ha agito sullo spirito e sulla vanità del sognatore di avventure, che ha davanti, come una fredda infliggitrice di castighi umani; ed in tal modo, da ridurre all' impotenza quel vuoto tipo di giovinastro galante.

Silvio e Clara, dopo la scena svoltasi in casa del Ricciardi, vivono separati da quattro anni mesi. Lui nulla potendo fare contro la moglie, perchè di lei altra prova di colpa non ha se non quella di averla trovata in casa del suo amico, in cui ella stessa, a pensarci meglio, ve lo aveva chiamato, quasi credendo di trovare nell' intervento del marito la sua salvazione, e credendo ancora di fare con ciò tutto, affinchè la sua innocenza fosse provata; lei nulla facendo per togliere dall' animo geloso del marito il dubbio di averlo tradito con Ricciardi, e solo rendendosi sempre più schiava del suo cavillare e sofisticare, perchè nella sua mente è salda l'idea, che in qualunque società del mondo, una donna onesta basta soltanto che lo sia, non importa che non lo sembri.

Intanto Gino, *per vendicarsi,* non smette di assediare la Contessa con proteste d' amore, le quali esprime con la bellezza di tre, quattro e persino cinque lettere al giorno. Clara ci si è abituata, e, spesso, non legge nè pure la prosa languida del seccatore su cui tanto ridicolo ha fatto e fa ancora cadere, allorchè, tentando la riconciliazione, che Silvio attende, perchè, riamato, ama sua moglie, con la dimostrazione esplicita e limpida della sua innocenza, lo espone al ridicolo più deciso, più spietato. E ciò ella compie accettando l' ultima visita di Gino, il quale fa attendere invano nel suo *boudoir*, mentre il marito, dopo quattro mesi di assenza, rientra nella camera di lei...

A Clara Sangiorgi, come importanza plastica ed estetica, bisogna dare subito una alleata: la marchesa Anna di Fontanarosa (1897), che pure in un mondo di tentazioni apparenti sa, rasentando il pericolo, in cui non cade, anche perchè gli uomini non sanno più amare..., rimanere fedele al marito, mentre nei quattro atti della commedia, lo fa passare attraverso ai più tipici episodi comici.

Caterina Nemi è poi una protagonista tragica. In fatti è la molla

scattante di tutti i tre atti che s' intitolano appunto: ***Tragedia dell' anima*** (1899). Ve la ricordo tutta riassumendo il suo dramma.

Ludovico Nemi è un sociologo, un altruista di pensiero. Nel fatto, fino ad un certo momento della sua vita, egli è chiuso in un nobile egoismo: i suoi studi. Questi lo sottraggono al migliore, certo più umano degli altruismi: alla felicità della moglie, della eletta compagna dei suoi giorni. Da questo stato di cose deriva, senza alcuna bassa premeditazione, una colpevole trascuraggine di Ludovico verso Caterina. Deriva altresì un momento di debolezza, così umana e pur così micidiale, nella donna; una debolezza côlta sul suo nascere dalla destrezza di un falso amico, Francesco Moretti, un malato di rancori, d' invidie, di perfidie, uno scontento del mondo che, secondo lui, gli nega ogni amore, quando nessuna bontà sa penetrare nell' anima sua per attrarre verso di sè, con la pietà, l' amore di un' anima buona. Una figura losca che sa trascinare al peccato, ignorando che sia la possibilità o la parvenza di un sentimento di redenzione. Göethe avrebbe chiamato nuovamente Mefistofele un suo Moretti. Caterina è tratta al concepimento di un mostruoso errore... e Francesco compie una infernale vendetta contro l' umanità, da cui — povero disgraziato — si crede respinto.

In casa Nemi nasce un bambino e due contrasti si ergono del pari forti, del pari inesorabili: la felicità di Ludovico, la ***tragedia dell' anima*** di Caterina.

Quel piccolo essere fa del sociologo un altro uomo, un' altra cosa: lo allontana dai libri; non più all' indagine egli ricorre, ma ad una poesia di famiglia, espressa da scolaretto e sentita da anima pura e grande.

La casa egli vuol rendere un profumo di santi affetti, e diventa così persistente in questa irrequietezza festiva, che scava ai piedi della moglie la fossa, la quale deve di lì a poco ineluttabilmente contenerla! Quale bivio, quale atroce Destino esercita il potere di circondare in casa Nemi il delitto di Caterina da tanta commossa prodigalità di sorrisi? Come resistere?

Nell' anima cosciente della donna s' impone la tragedia dell'onestà. Nessun sofisma pazzo tenta introdursi nella complicazione dei varii sentimenti e delle voci di coscienza. È una ribellione alla falsità quella che si solleva in Caterina, la quale è tal donna che per la purificazione della sua essenza non teme punto la rovina totale del proprio essere.

Ella parlerà, confesserà il suo errore, libererà l' anima sua dall' oppressione in cui l' hanno fatta cadere i mille incubi, le innumerevoli sofferenze, derivanti dal vivere di una vita senza pace e senza purezza. Ella parlerà. Un giorno in cui le premure di Ludovico non conoscono più limiti nell' affettuosa espansione, Caterina narra il suo fallo!

Ne segue una scena tanto impreveduta quanto terribile è la causa che la provoca.

Ludovico è pazzo dell' amore di sua moglie. La vuole! È capace ella di abbandonare tutti e seguirlo, lontano da quella casa di dolore? No, la donna quasi lo sente, ma la madre, la madre!, lo

vieta assolutamente. Il caso è del più tragici che si ricordino sulla scena.

Ludovico abbandona la casa e Caterina, atterrita, torna alla culla in cui, inconsapevole, è la testimonianza viva dell' errore di lei.

Il Moretti, che ha tutta la fiducia del Nemi, è da costui incaricato di recarsi nel suo studio, aprirne la scrivania, bruciare alcuni manoscritti, prenderne altri e portarglieli. L' occasione è propizia per rivedere Caterina e per manifestarle tutto il suo animo. Moretti reclama nientemeno che i diritti della paternità e minaccia, ove una contestazione dovesse sorgere nel dibattito, di renderli noti all' essere cui ha dato vita. Una minaccia che è una catastrofe per tre vite. E dal suo punto di vista, poichè ha pur posseduta quella donna, il losco, il perfido Francesco, è logico. Soltanto vi è qualche cosa che opera al disopra di tutte quelle *volontà*... vi è qualche cosa che nel bene e nel male agita quella casa e quegli esseri, tetramente, spaventosamente.

Il bimbo è in fin di vita: un grave male, ereditario nei Moretti lo trae al sepolcro. E quando la morte avvinghia la povera creaturina, pare che Caterina sia liberata da una catena incombente! Una morte non voluta, non desiderata, ma una *fine* riparatrice, capace di mettere una “ colpevole cosciente „ in grado di ribellarsi alle arti di un vile, e forte, nonostante gli spasimi di nuovo genere che l' avvenire le preparerà, per ambire alla redenzione di tutto il suo essere fisico e psichico. Caterina trova la forza per sottrarsi dal giogo infame del suo seduttore, che rinunzia ad ogni altra lotta, vinto, avvilito, perduto.

E la povera audace, onesta più che mai, purificata dall'abiezione in cui l' avrebbe tratta un più prolungato mendacio, libera del vincolo al quale la teneva soggetta la crudeltà di Francesco, torna a Ludovico che ama, riamata. E nel suo Ludovico, purissimo d'ogni bassa voglia o di qualsiasi amor frodato, trova la promessa pietosa della desiderata pace... Che cosa avverrà fra quei due esseri? E il ricordo di quel bambino?... Che giova indagare, se una vita non si vive mai intera e se le esistenze umane non descrivono nel tempo della terra che brani di parabole? Non indaghiamo e fermiamoci a ciò che abbiamo visto, a ciò che abbiamo udito ed inteso, e discutiamo pure...

Perchè il tronco di Caterina Nemi s' innesti a quello di Claudia di Montefranco, deve correre del tempo e si deve attraversare dello spazio. In questo tempo e in tale spazio notiamo Nora, alla cui violentazione fisica, Lucio Saffi deve il recupero della sua ragione e il riacquisto della sua possanza umana.

Nora, creatura emancipata dalla sorte, perchè attorno a lei non vi sono che estranei, è così vera, e la sua lotta fra la idealità di Lucio e la incalzante sensualità di Giovanni, è così forte, che quanto le accade, cioè cedere a Giovanni, non può non trovare riscontro in tante miserie ignorate della nostra società. È questa la figurina che si aggira nel forte dramma *Il Trionfo* (1896). Notiamo, del pari, Margherita, la figlia di *Don Pietro Caruso* (1896), la vittima

sociale degli errori paterni: la fanciulla sedotta destinata a perdersi senza scampo, inevitabilmente. E Nina, la bimba, che ha alimentata, inconsapevolmente, nel cuore del suo maestro, la speranza che crescesse per rendergli felice, come donna, l'esistenza... un giorno. Un idillio, *Fiori d' arancio* (1898), materiato da un amaro sapore di realtà. E Maddalena, la tragica, intensa, profonda Maddalena, la compagna di Antonio Altieri del *Diritto di vivere* (1899). La piccola e immensa figura di tenace inspiratrice di fede e di lavoro, così terribilmente sbalzata dal destino in un remoto angolo della terra, senza gioia, sola... sola!... E Paolina, di *Sperduti nel buio* (1900), su cui un destino implacato agisce, crudelmente, biecamente. Nata nell'ombra, cresciuta nel mistero, avviata ad una fine privata da qualsiasi raggio di luce... mentre un invisibile, sottilissimo legame, la tiene a poca distanza da chi potrebbe far di lei una creatura felice!

Veniamo, ora, a Claudia di Montefranco, l'eroina di *Maternità* (1902). Eccezionale o comune, la individuazione di donna Claudia ci sembra completa, perchè, mentre la sua essenza morbosa trova una larga spiegazione e una esauriente giustificazione nei postulati della scienza, mentre il suo morale investe e scuote le regioni misteriose della psicologia per derivarne un problema inesorabile nella sua logica, la sua figurazione umana assurge a forza di simbolo. Udite come la definisce Maurizio Dorini: " Ella non è più la donna che procrea ed è felice di procreare come tante altre. No. Ella è la personificazione imponente e raggiante della maternità; e, nel fenomeno singolare della sua meravigliosa monomania, si concentrano, allo stato acuto, gl' istinti, i diritti, le aspirazioni, le passioni, le gelosie e le cupidità divine di *cento* madri unite in *una* madre sola! " Nè l' elevazione a simbolo sottrae alla individuazione artistica di questa trionfatrice tra le madri, alcun che nella profilazione integrale del carattere scenico.

Clara è figura viva. Ella ha sofferto deliziandosi del suo sogno di fanciulla, quando ha preteso che dall' amore alle sue bambole le venisse tracciato il primo segno fantastico d' una maternità infantile; ha sofferto quando il tempo della adoloscenza non correva veloce alla sua mèta, per avvicinarla, fin dai primi anni della giovinezza, alla possibilità di sostituire alle pupattole di stoppa, qualche pupa di carne e di sangue; ha sofferto quando ha dovuto, per dieci anni, contare i giorni e le ore, nell' attesa inutile dell' ora e del giorno in cui poter accertarsi d' aver concepito il tesoro ch'ella si attendeva dal suo grembo.

Quando, finalmente, un tanto, un tale, un così profondamente sospirato istante giunge, e una vigliacca sfiducia ne avvelena l'avvento, e un infame mercato ne annienta l' altissimo scopo, e una complicazione cardiaca impedisce che, senza il sacrificio di chi l'ha concepita, si possa dar vita alla creaturina ardentemente desiderata, come non sollevarsi contro tutti e ogni cosa e credere che nulla più vi sia al mondo per cui valga la pena d'imporsi il sacrifizio di vivere? Il tipo più comune può diventare eccezionale quando se ne avvelena la vita con quanto di più inenarrabile è possibile immaginare.

Ma lo scopo di questo articolo è Tilde Ricchetti di *Frutto acerbo*, ed occupiamoci di lei, ultima, fino ad oggi, delle creature uscite dal cervello di Bracco.

Prima di rilevare nei suoi particolari questa nuova figura non è stato inopportuno dare uno sguardo, ora di sfuggita, ora con qualche breve indugio, a quasi tutte le altre donne della produzione drammatica del nostro autore. Ci è servito, questa fugace analisi, a misurare le opposte caratteristiche d' anima, di spirito, di vita, di tutto questo mondo muliebre, vario come la stessa natura, nel cui movimento e nelle cui fasi è stato acutamente osservato e studiato.

Avviciniamoci alla Ricchetti: parliamo, finalmente, del suo *Frutto acerbo*.

Siamo in tempo di villeggiatura, a Sorrento. È una giornata meravigliosa di colori, di profumi, di arsure inebrianti. Tilde Ricchetti rimprovera a Nino Lovigiani, la sua audacia giovanile; una audacia fisiologica fatta d' irrequietezze, d' insazietà. Nientemeno che alla dieci del mattino, costui si è recato da lei, a sorprenderla, ad insidiarla, a farle perdere la ragione, a farle avere nozione di vita, della vita sulla quale il mondo pone il maggiore ed il migliore degli assegnamenti, per contare sulla media costante dei suoi abitatori. Il giovanotto abbozza una mortificazione bambinesca, un pentimento pieno di simulazione infantile, ma la sua età lo porterebbe a ritentare, senza interruzioni, molte altre volte la peccaminosa disubbidienza, verso la nobile dama; che, del resto, se fosse liberissima dall' errore di aver sposato un uomo quasi due volte lei per anni e dall' " occhio del mondo ", non si farebbe mancare di rispetto malvolentieri! Vedersi, sì, è desiderato da entrambi, ma la donna, più prudente, vuole che ciò si verifichi in ore debite; in ore in cui il codice della società ha la sua piena applicazione legittima. Nelle due anime è però un vivo senso di piacere risvegliato, un rigoglio pienissimo di sensazione voluttuoso. Con il sole, il mare e i profumi, i nervi, le menti sono esaltate. La vita, sottratta alla codificazione sociale e maritale, grida il suo diritto e il suo poema! Lovigiani, più tardi, come si conviene a gente cosidetta per bene, tornerà da Tilde, e farà colazione con lei; e se ora è costretto ad uscire, come un ladruncolo dell' amore, dalla finestra, più tardi entrerà dalla porta, con tutte le guarentigie create attorno al furto della roba d' altri. E se ne va. Il preparativo di una colazione succulenta ferve. La calma, il vino e i fiori faranno il miracolo di ridonare tutte le necessarie forze ai nuovi attacchi... ma la gioia intera non è di questo mondo! Indovinate un pò chi cade dal cielo?— Ernesto! Proprio Ernesto Ricchetti, che torna dal disbrigo d' una lunga faccenda... elettroterapica, quasi tutta dedicata al rifacimento della sua fibra... Si sente così sano, così scattabile nel senso, che non può star più lontano dalla moglie, alla quale intende di offrire in omaggio la propria spoglia mortale, risanata e fortificata! Oh, il contrattempo... Troppo vuol cantare la vita tra quei pochi esseri sparsi sotto il cielo divino di Sorrento! Tilde, pensa con terrore alla illusione del marito e intuisce il baratro sensuale che è per aprirsi sotto i suoi piedi. Ernesto, come una grazia celeste, le narra

il caso dell' innamoramento di Gustavo Franchesi, un uomo di poco oltre quarant' anni, per Bice, sua sorella giovanissima, allora uscita di collegio! Ne segue uno scoppio d' indignazione da parte di Tilde, e così violento, così invincibile, che la dama improvvisa una *toilette* purchessia, si serve del primo mezzo di locomozione che le capita, e corre a Napoli, come per compiere un eroico salvataggio! La colazione ordinata, con tanta segreta cupidigia, per Tilde e Nino, servirà per costui ed Ernesto. Buon appetito, dice il sipario, che cade così sul primo atto!

Nel secondo Tilde è nella vecchia casa di famiglia, tutta dedita alla indagine salvatrice. Scruta, ordina le nuove fasi dell' inchiesta, procede con sicurezza e con coraggio. Affronta la piccola sorella e ottiene la confessione del suo amore; e la prepara a diffidare di questo amore che la farebbe una infelice. Ella ha sbagliato, ella soffre, e non vuole che sbagli e soffra la povera innocentina. Ella ha dovuto rinunziare alla integrità sua di donna degna d' altissimo rispetto, per sapere quale sapore violento avesse l' amore; e non vuole che tale rinunzia, e per la medesima causa, compia la sorellina amata. E prepara la prova e ricorre ad una finzione. È ancora così giovane, così bella, così sottilmente eretta, che potrà per un istante ancora, apparire al *fidanzato*, come una delle fanciulle dei suoi, diciamo così, pensieri... Ella vuole offrire la prova controllata che Gustavo Franchesi, è agitato da un senso degenerato, è affetto da una forma di psicopatia sessuale, per la quale muove alla conquista d' una bimba per febbre di pervertimento, non per sana e buona e benefica legge di natura. E il salutare tranello è teso, e Gustavo, in una lunga e deliziosa scena, ci cade, e lo scandalo lo copre, lo allontana dalla fanciulla confusa, smarrita, desolata per tanto inatteso disinganno, e lo consacra al ridicolo. Tilde, trionfa; Bice, è salva! Ma Tilde, capovolgeva, inconsapevolmente, il " Mors tua vita mea ". Infatti, ella, mentre salvava la sorella, perdeva, o meglio, muoveva a perdere ciò che aveva conquistato per la sua felicità. E ciò che vedremo più innanzi, narrando la terza parte della commedia.

Nino, è diventato il fratello siamese di Ernesto; non lo lascia più; la sua è una frequenza, un' assiduità delle più asfissianti, delle più raccapriccianti. Se non che l' irrequietezza umana ne fa un'altra delle sue. Il giovanotto rivolge la propria attenzione verso Bice, e se ne innamora. Ciò viene preparato mentre Ernesto, da lungo tempo, si dispera e dilania nel sospetto che la moglie lo tradisca, appunto con il giovanotto a lei presentato e raccomandato da una dama romana, sua amica. La nuova fase si fa evidente in un ballo nel quale è anche Gustavo, che se ne sta in disparte, come uno spettro della vendetta, e quando può dolersi con Tilde, le dice press' a poco, che se lui ha perduto qualcosa, e si rassegna, anche lei, che perde qualche cosa, deve rassegnarsi. Hanno sbagliato entrambi. No, fa osservare Tilde. Egli, sbagliando, che cosa avrebbe dato a Bice? Mentre ch' ella, avendo sbagliato, qualche cosa ha avuto da Nino! La botta, che è contenuta nella stessa risposta, è meravigliosa d'arguzia franca e di salacità sincerissima.

Lovigiani, infatti, sposerà Bice, e così qualche cosa di bene avrà fatto l' azione di Tilde, per quanto, in certo modo e in certa parte, ella non abbia avuto il compenso che si attendeva!

Con questo " *Frutto acerbo* ", l'autore, se dà un tantino di riposo al suo cuore, ai suoi nervi, alle emozioni violente del suo spirito, impegnatissime recentemente nell' esaltazione di quel prototipo di violenza passionale, che è la protagonista di " *Maternità* ", pone a tortura la sua mente, ma con fortuna di risultato, perchè ogni battuta e ogni movenza della commedia, sembrano attinte a una pura e ricca fonte di gioviale, sagace, maliziosa ed amara, arguta e bonaria e veritiera ispirazione. " *Il frutto acerbo* " si può definire una ricca, lieta, squisita e buona commedia cerebrale; l'opera gioconda di un artista di prim' ordine, d'un osservatore esperto, ricchissimo.

E vada a Roberto Bracco il gran saluto del nostro cuore: a lui che obbedisce alle sue ispirazioni, come ogni e qualunque artista autentico, in omaggio all'arte, in rispetto dell'arte, dovrebbe fare, per mettere in fuga tutti i pregiudizî e i programmi fastidiosi ed insulsi da cui sono afflitti tanti studii di commediografi e drammaturghi nostri. Egli obbedisce alla sua fonte, ora commovendo, ora impressionando, ora rallegrando, ora deliziando il suo pubblico, e bene sia che ne ottenga, come va accadendo da un pezzo, la miglior lode, il maggiore e duraturo entusiasmo. I personaggi di " *Frutto acerbo* " sono tolti alla vita con occhio sicuro e sono stati consegnati all'arte da mano esperta; alcuni, come Tilde, Ernesto e Gustavo, portano i segni degenerativi di quella certa esistenza, che vuol trarre al corso degli anni, due periodi vitali ugualmente fortunosi, ugualmente sorrisi da tutte le necessarie forze da impiegare per godere i frutti dei piaceri della vita! Oh, la grande e pericolosa illusione! Anche questo, che chiamerei il lato scientifico, materiato d' umanità, della commedia. risulta d' una chiarezza somma e d' un colore potente, attraverso il suo fondo di amarezza.

Roberto Bracco ci fa ridere con " *Frutto acerbo* ", ma con quel riso ammonitore... ci fa pensare a molte cose, a parecchi guai di questa povera esistenza, ma lo fa con tanta acutezza e tanta grazia, che dalle stesse malattie nostre, da lui rappresentate, possiamo dire di ritrarre la ragione della nostra allegria spirituale... Poche volte il riso è così riparatore e rigeneratore...

Ernesto, finalmente ha capito che, a fin di bene, la moglie si è data tanto da fare, e la sua tranquillità non è stata compromessa, visto che tutte le visite di Nino, avevano lo scopo di vedere, di adorare, anche in silenzio, la bella Bice!

Nella vita è da evitare come meglio sia possibile, l' accoppiamento basato sopra una troppo stridente disparità di anni. Le conseguenze di tali errori sono fatali e spesso terribili. E questa è la morale della commedia, la quale si chiude, come ho già accennato, con la promessa di nozze di Nino con Bice, e con l' efimero ritorno alla felicità (speriamolo per lui!) di Ernesto...

" *Il frutto acerbo* " di Roberto Bracco, la cui trama ho narrata alla meglio, è una commedia di essenza puramente morale, pura-

mente di concorso al miglioramento o all' abolizione di certe pessime abitudini, specialmente della cosidetta buona società, di questo basso mondo, in fatto di matrimonii denominati di convenienza. Si fa presto a dire dalle ragazze di buon senso..... " Sposo un uomo maturo e così non ne sarò tradita ", ma gli spiriti vitali hanno le loro esigenze, i loro diritti incontestabili, e tutto quanto si fa contro di quelle e contro di questi, non può non produrre delle vere e proprie infelicità, delle perdizioni o dei martirii.

L' espressione di questa commedia, cioè, la rappresentazione scenica, per la sua salacità, per le sue esposizioni di casi tolti alla vita, o a certe malattie della vita, sembra che rasenti la pornografia. È bene però dire e subito, che mai il commediografo si fa cogliere in un abuso di volgarità, mai in una compiacenza di lubricità, mai in una finzione d' oscenità. La sua pornografia è quella che il mondo definisce tale, e per cui gli uomini s'imbattono in situazioni arrischiate, in tentativi di seduzioni, in illanguidimenti parolai, simulanti assalti o convulsioni verso la conquista dell'amore.

Roberto Bracco, che, anche nel genere dirò così brillante, si compiace di superare difficoltà d' arte non lievi e del tutto degne d' un grande artefice, persino insistendo talvolta in prolissità non sempre giovevoli all' economia scenica, intesa nel senso buono ed elevato della parola, è insitamente signorile nella trattazione del suo dialogo, oramai nel disegno, nel riliẻvo, nel suono, nella simpatia, nella densità e comprensione, assolutamante ed evidentemente bracchiano.

La compagnia di Virginia Reiter ha recitato questa nuova commedia di Roberto Bracco con acuto senso d' intelligenza e d' arte. Deliziosa la Reiter. Ottimi il Carini, il Piperno, il Gandusio.

La commedia — ciò per la cronaca — ebbe quattordici chiamate complessive: quattro alla Reiter sola; cinque all' autore, sempre accompagnato dagli artisti. Una battuta di Franchesi, al terzo atto, provocò una isolata protesta, ma la maggioranza del pubblico applaudì e la commedia ebbe la sua vittoria completa, confermata nelle due repliche successive.

Gaspare Di Martino

A proposito dell'ultima commedia
di G. HAUPTMANN

Le due ultime commedie di G. Hauptmann contengono forse una dura verità; lo scrittore tedesco nel *Povero Enrico* e in *Rosa Bernd* non è più quello delle prime battaglie accesesi intorno alla sua opera di forte realista e di poeta di fantastiche leggende: sembra che dal suo fondo abbia ormai tratto tutto l'oro che vi giaceva dentro. G. Hauptmann continua a balzare da un genere all'altro: dalla visione poetica, medievale del *Povero Enrico* alla cruda realtà descrittiva di *Rosa Bernd*; solo in questi trapassi, in queste rapide opposizioni di forme comiche e di contenuti drammatici non è più così felice come quando scriveva dopo *Anime solitarie* i suoi *Tessitori* e dopo *La campana sommersa* il *Vetturale Henschel.*

Gerhart Hauptmann ha già dato la miglior espressione di se stesso e il *Povero Enrico* e *Rosa Bernd* non sono che ritorni, riprese di uno o dell'altro dei due generi di commedia e di dramma in cui ha sempre vacillato e si è sempre sdoppiata la sua personalità artistica. Il soggetto di *Rosa Bernd* non è peregrino o nuovo e il suo paragone col *Faust* non gli rende un ottimo servigio.

In un piccolo villaggio slesiano il signor Flamm, uno dei più ricchi e colti abitatori del paesucolo, ama con tranquillo e sereno egoismo la giovinezza della fresca e vaga Rosa. Ha una moglie infermiccia, se no dice che avrebbe già sposata la Bernd. I due fanno testimoni del loro amore il monte e il piano, le siepi e il sole e la luna e quindi non isfuggono allo spionaggio. Il macchinista Streckmann, un villereccio, fortunatissimo cacciatore di donne, che esercita tal caccia per farsi poi mantenere dalla sua selvaggina, sor-

prende il signor Flamm e Rosa e dalla scoperta s'industria a tirar il miglior partito. Rosa vuole sposare un miserello legator di libri e rifugge per ora da ogni chiasso. Cede perciò con un' ora d' abbandono alle minacce dello Streckmann e riscatta così col suo corpo il silenzio.

Ma quel millantatore dongiovannesco non tiene la parola; e va dovunque gloriosamente diffondendo la sua ultima vittoria; respinto, si vendica dicendo che Rosa è stata posseduta da parecchi uomini. Ne deriva un processo: il Flamm caccia Rosa poichè questa gli aveva taciuta la sua dedizione allo Streckmann.

In mezzo all' onta e alla disperazione, la giovine donna dà vita ad una creatura e, poichè questa capita in mal punto per tutti al mondo, l'uccide. Nessuno lo sa; ed il padre di Rosa e lo sposo legatore di libri meditano di partire insieme per l'America.

Compare un gendarme e la sgomenta, la derelitta, senza esserne provocata, forzata, recita la confessione dell'infanticidio.

Il villaggio nelle sue piccole, grette apparizioni di uomini e donne vive d'intorno, ma il dramma di Rosa langue, soffoca e si estenua nella folla dei particolari minuti, nella picciola psicologia del realismo sparso per tutte le scene, rinchiuso in tutte le inconsce animule contadinesche. Lo stantìo, pedantesco naturalismo germanico del periodo dell' imitazione zoliana ricompare in *Rosa Bernd* ma senza la vigoria della *Festa di pace*, di *Prima del levar del sole* e senza l'interesse di carattere locale che è così vivace nella *Pelliccia di castoro*.

Gerhart Hauptmann che, in Germania, in ispecie di fronte alla teatralità grave e declamatoria del Sudermann, parve, nei bei dì delle battagliate sue prime prove, un ribelle, resta invece confitto nel vecchio, in quello che è già vinto e superato: egli non ha considerato il naturalismo come un periodo di passaggio, come un fuoco a traverso il quale si doveva passare senza rimanervi però dentro a farsi bruciare la carne e gli spiriti vitali. *Rosa Bernd* sembra una delle prime commedie dell'Hauptmann; solo è peggiore perchè non ha più l' atmosfera propizia del tempo e la ragione di quelle lotte contro la romanticheria e la falsità del teatro tedesco.

Nè è scaturita un'altra immancabile conseguenza: Gerhart Hauptmann, restringendosi alla sua Slesia e agli inconcludenti gesti e ai primitivi istinti di quella mediana borghesia da villaggio non è riuscito ad estrarli da quell'ambiente, a dar loro una cittadinanza più larga; si è chiuso così la via a quella scena universale sulle cui avole si sono pure vittoriosamente avanzati in tumulto i *Tessitori*

ed apparse con maggior calma e più tenacia di successo *Anime solitarie*, l'*Assunzione di Hannele*, il *Vetturale Henschel* e la splendida *Campana sommersa*. Riacquistare un'altra volta l'Europa con le figure e figuri della minuscola vita slesiana non sarà impresa frivola e facile. Col metodo consueto, dopo questo bagno di verità ignuda, indifferente e senza passione, l'Hauptmann inizierà un altro soggetto e sarà di poesia. Purchè anche a questa non manchino le ali per il volo delle festose e baliose primavere dei primi trionfi del gagliardo commediografo di Germania!

Mi sono indugiato non tanto sull'ultima commedia dell'Hauptmann per dirne intera la successione delle scene, quanto per constatare ciò che ha di tipico, di generale il fenomeno Hauptmann. Lo scrittore tedesco è certo una delle più robuste ed alte personificazioni intellettuali della moderna letteratura, ma c'era intorno a lui un inganno che sfuma e dilegua sempre più. Proclamato uno dei più rivoltosi e potenti commediografi del nostro tempo, si vide a poco a poco che la sua rivoluzione non era che assorbimento delle opere e delle idee dell'Ibsen, del Tolstoi e di Emilio Zola e che gli mancava il privilegio più sicuro della personalità; cioè un patrimonio da vero personale di forme poetiche e di concetti filosofici e sopra tutto è assente e scarso in lui il sacro, benefico potere di rinnovarsi, di evolvere, di camminare in mezzo ai grandi principii e fra i grandi artisti, con passo proprio, un passo fuori del presente già nell'avvenire.

L'Hauptmann ha creduto di procedere in prima fila, invece, a quest'ora, si trova ancora entro il recinto, il breve sacrato, dei suoi primi passi; e le sue opere di adesso, siano di leggenda come il *Povero Enrico* o di verità quasi volgare, non valgono quelle di allora.

E che cosa significa tutto ciò? Vuol dire semplicemente che egli non era che un nobile, gagliardo, mutevole scrittore di drammi e di commedie, concepiti ora per l'arte e ora per il pubblico, ora per la fantasia e ora per la realtà: non era insomma in lui una pienezza tale di poesia e di filosofia da poter vivere anche fuori degli atti e delle scene in libri che non fossero drammi o commedie, come è proprio il caso nei suoi padri spirituali: nel Tolstoi, nello Zola e anche nell'Ibsen, poeta immenso al disopra del congegno comico o drammatico delle sue opere; come è dolce ventura di colui che più spesso nella schiera dei meno impuri artisti di teatri fu messo accanto all'Hauptmann: in Maurizio Maeterlinch.

Tutto ciò che ho fugacemente detto sulle conclusioni e sul valore

presente del teatro di Gerhart Hauptmann forse da molto gli spiriti più accorti e più sottili hanno già compreso e sentito.

Non vorrei che le ultime commedie dell'Hauptmann facessero precipitare ancor più il mio giudizio di antico laudatore dei drammi dell'autore di *Florian Geyer* e che le verità intravvedute dai pochi divenissero manifesti segni di esaurimento, di ripetizioni, di stagnazione, per i molti.

Spesso, del resto, dopo un dramma mediocre, nelle sue diseguaglianze continue, l' Hauptmann ne ha scritto uno alto di natività robusta e di gagliardia resistente. Così fosse dopo il *Povero Enrico* e ancor più dopo *Rosa Bernd!*

R. Forster

DRAMMA IN 4 ATTI

PERSONE

Marussi
Lucrezia
MAMMA **Simona**
Gustavo
Basilio Rota
Lisetta, CAMERIERA
UN RAGAZZETTO

A Napoli. Epoca attuale

A Gaspare Di Martino

ATTO TERZO

Ancora la stanzetta di Marussi.

È l'ora del tramonto - Sui tetti, sui comignoli delle case di fronte, è il rosso vivo del tramonto.

Nella stanza, in quell' ora, GUSTAVO *sta seduto, piegato sulla tavola, con i gomiti poggiati e la testa fra le mani. Ha l' aria distratta di chi ascolta seccato; e sotto la tavola, tenendo i piedi fissi, puntati, agita le gambe nervosamente.*

MARUSSI, *è diritta, sull'uscio a sinistra come per uscire di stanza; ma s'indugia un momento per rispondere ancora a Basilio - diritto, in fondo, sull'uscio, esitante.*

BASILIO

(*dopo una breve pausa*) — Capirete... ho detto così... non per offendervi - Lo sapete bene.. non potevo avere questa intenzione - (*scuote il capo - sorride con molta amarezza*).

MARUSSI

(*subito, vivacemente*) - Non ho detto che mi avevate offesa, no - ho detto solamente che non avevamo bisogno di nulla - Vi assicuro, non ho voluto dire altro - Questo, dovete credere.

BASILIO

Perdonate.. Sono seccante, lo so... Avevo supposto.. Per questo ho insistito.. (*s' indugia ancora*).

MARUSSI

No, no - grazie - Non ci occorre nulla - c' è tutto - c' è il ben di Dio -lo vedete - lo sapete - (*lo dice quasi con sarcasmo, accentuando le parole*).

GUSTAVO

(*Improvvisamente*) — Ah.. il ben di Dio! già!. (*Ride*).. il ben di Dio!. (*dà un pugno forte sulla tavola - si alza di scatto*) — Io dico che il denaro non manca! - io dico che si sta bene! - io dico, caro Basilio, che è l'ora dell' abbondanza! - io dico che le vostre premure sono tenere.. e io, vedete, mi intenerisco! — (*ride - si muove intorno*)— Non si mangia?. chi, chi lo dice?. chi osa dire che non si mangia abbastanza? — Guardatemi.. ho forse l' aria d'un mal nutrito io?.. - (*s'impettisce, guarda Basilio*) - Voi, caro Basilio, siete stato il seminatore del buon lavoro.. e ora, vedete.. io l' adoro il buon lavoro.. ah, sì.. l' adoro.. l' adoro.. l' adoro (*Ride, si fruga nella giacca*) — A te... a te.. Marussi — Hai quasi digiunato, per burla, ieri — Oggi volevi ripetere la burla — Io dico, no.. io dico: basta! — A te.. guarda... É la faccia d' un biglietto nuovo da dieci - guarda! - (*posa fieramente il biglietto sulla tavola; lo pesta sulla tavola e si allontana*).

MARUSSI

(*sorpresa, avanzandosi*) — Come l' hai?.

GUSTAVO

L' ho.. oh bella.. che t' importa. Le mie fatiche!.. (*sogghigna*) — La fatica non è scorno.. ditegliela, Basilio.. diteglielo voi — son le vostre parole...

BASILIO *sull' uscio, non si é mosso.*

MARUSSI

(*dopo un momento*) — Io non lo prendo (*si scosta dalla tavola*).

GUSTAVO

Ah.. non lo prendi?. Ti sei offesa! — Hai la tua fierezza sempre! — è giusto — (*Ride, si accende*) — Già.. io chi sono! — Il mio denaro cos' è! — Solamente tu.. le mani lacere di fatica.. il tuo denaro, sì.. il mio, no! — Ebbene, senti, oggi ho la mia fierezza anch' io.. voglio averla anch' io! — Una volta tanto.. una volta per uno. (*Ride*) — Sì, voglio gridarlo forte; voglio che il buon Basilio mi senta — Ognuno ha la sua forza - Nella vita è la lotta - Ognuno tira come può — È un modo d' intendersi anche per il denaro.. sapete?.. (*Sogghigna*) — C' è chi se lo procura facilmente perchè può rivendere.. e gabbare — c' è chi si rigonfia speculando sulla buona fede dei grulli.. e scarrozza — Ma quella è truffa permessa!. — Beato chi ruba! — (*Eccitatissimo*) — Vedete, vedete Marussi.. Oggi ha le mani lacere.. Dica lei, dica lei, se così può campare.. Ah.. il lavoro!.. quale lavoro?. dov' è il lavoro?. Io nego che ci sia il lavoro - nego! nego! nego! - dico che ci sono dei

privilegiati - dico che ci sono degli sfruttatori e dei cretini che si fanno sfruttare — Volete che spazzi le strade ?. Le spazzerei male — trufferei chi mi paga.. ma allora sarei onesto.. a modo vostro — (*Sogghigna*) — No.. no. vivaddio !. torno alla mia vocazione.. m'ingegno come posso — Sono stufo di questa vostra tutela - lo dico anche a te Marussi.. sì.. sono stufo !.. stufo !.. stufo ! - (*si lascia cadere sbuffando sopra una sedia*)

MARUSSI

(*con dolore - concitata - per non piangere*) — Perchè mi dici questo ! Quale tutela !.. Il mio amore devi dire !. Non ti ho umiliato mai.. Ho diviso con te.. Tu l'hai fatto quando hai potuto. Quel danaro, credi.. Non ho pensato di ferirti — Era un'altra la mia intenzione, te lo giuro - (*è commossa*) - Vedi.. hai fatto male a dirmi questo, hai fatto male.. sì.. hai fatto male .. (*È lì per piangere - esce rapidamente a sinistra perchè non regge*).

Breve silenzio.

BASILIO

(*È stato spettatore silenzioso - ha seguito con gli occhi vivi ; eccitatissimo - si è contenuto - ora viene avanti lentamente - sorride - poi accentua la sua risatina nervosa - fa ancora qualche passo - guarda sulla tavola dov' è il danaro - guarda Gustavo*) — Badate.. quel biglietto.. se lo piglia il vento....

GUSTAVO

(*con irritazione*) — Se lo pigli il vento ! se lo pigli !.

BASILIO

Ahà !. ve ne importa un fico !. Buon segno !.. (*si stropiccia convulso le mani*) — Avete avuto l'antico gesto.. (*sogghigna*) — Credevate di essere sincero.. No, no.. Era concitazione.. era montatura la vostra — So cosa vi anima — Siete debole — Ve la pigliate con gli altri — Non vi regge la fatica. Avete paura !.

GUSTAVO

(*con gli occhi accesi*) — Basilio Rota !.

BASILIO

Sì, paura.. paura.. Voglio dirlo - Non c'è Marussi.. potete udirmi - Ah, io vi conosco bene - So quello che siete - Avete logorato quel povero corpo - avete avvelenata la sua anima - ora vi è d'impaccio e la pestate coi piedi — (*grida inferocito*) — Ah.. quel denaro.. l'avete gettato con alterigia — Avete avuto il grido vittorioso solamente per umiliarla.. So la vostra fatica !.. (*sogghigna*) — Lucrezia è tornata... Eravate con lei... Vi ho visto ieri... sì... vi ho visto... vi ho visto.

GUSTAVO

(*veemente - balzando - precipitandosi*) — Badate.. non vi permetto.. (*alza la mano come per colpirlo*).

BASILIO

(*rapido come il fulmine, afferrandogli il polso*) — Chi!.. che!.. cosa!.. Cosa che non permetti! Miserabile!. Sei tu che guasti l'opera mia!..

GUSTAVO

(piegato da quelle braccia di ferro, torcendosi, gridando) — Ah.. bada a te, vecchio gufo del malaugurio!..

MARUSSI

(*subito, accorrendo spaventata*) — Cosa!. cosa!. Madonna santa!. Cosa!

BASILIO *lascia subito Gustavo.*

GUSTAVO

(*concitato, drizzandosi, ricomponendosi l'abito*) — Mi ha minacciato.. ha osato minacciarmi...

BASILIO

Aveva alzato le mani.

GUSTAVO

Me la pagherai, vecchio gufo..

BASILIO

Quando vuoi... mascalzone!. quando vuoi..

Parlano insieme, concitati; si guardano biecamente.

MARUSSI

(*subitamente accesa - avanzandosi*) — Ah no.. ah no.. Basilio.. così, no - Ora ve lo dico.. Non ci s'intende più - Voi mi avete colmata.. grazie.. ma ora è troppo.. ve lo dico.. è troppo..

BASILIO

(*sofferente*) — Voi!..

MARUSSI

(*eccitatissima*) — Io, sì.. ma nessun diritto, finalmente! Io vi sarò grata sempre... ma non è ragione per abusare come fate - Voi non potete entrare nella mia anima - Io non ve lo permetto - no - Voi non potete distruggere quello ch'è mio.. quello ch'è vivo.. quello che mi sta dentro.. No, no.. mille volte no - Nessun diritto - Io non sono per voi che una beneficata.. grazie.. grazie.. Ma non vi permetto altro.. Non pretendete altro - Nessun vincolo, nessun'altra voce, nessun grido dell'anima - Io sono un'estranea.. sì.. Ve lo dico., perchè lo sento - Una estranea.. sì.. nient'altro che un'estranea!. Avete fatto male a narrarmi — Avete distrutto un'altra cosa, dentro di me - La mia fede è stata scossa - Ho negli occhi ancora viva l'immagine di quella bocca. contratta.. nello spasimo.. sanguinante - Vedete.. vedete.. Siete stato voi... voi.. proprio voi... Ora basta... (*è convulsa - si spegne*).

BASILIO

(*ferito a sangue - con le mani sul petto, tremanti*) — Avete ragione.. sì.. Perdonate.. io vado - Nessun diritto, no.. nessun diritto - Gustavo mi senta - egli è più logico - seguiti, seguiti.. il mio bene è peggiore del suo male - (*ride convulso*) - Ah.. ah.. il mio diritto... Quale diritto!. quale diritto!.. Avete ragione.. sì.. perdonate.. (*sull'uscio in fondo si volta un momento - è gonfio di pianto*) — No.. no.. vedete.. Non allora il castigo.. Ora il castigo.. ora.. ora.. il castigo.. (*non regge più; scappa rapidamente*).

GUSTAVO

(*È dritto, da un lato - il capo alto - in attitudine altezzosa).*

MARUSSI

(*Si è piegata sulla sedia - turbata - accigliata*).

Un silenzio.

GUSTAVO

(*ora si muove - va in fondo - guarda nel vicolo*) — Vecchio gufo del malaugurio!.. (*sbatte con violenza l'uscio che si chiude*) — Ha osato minacciarmi — Ho dovuto subire l'onta della sua minaccia — Sei tu che l'hai permesso! — Egli è entrato nella casa... ha spadroneggiato nella casa.. ha rimescolato le acque della nostra esistenza, turbandole, agitandole.. ha scosso i ricordi.. ha frugato.. ha soffiato.. ci siam tormentati.. dilaniati.. ed ora il male è fatto.. non c'è più rimedio.. no.. non c'è più rimedio!.. il male è fatto! — (*La guarda, unisce le braccia*) — Di'.. di'.. perchè egli è entrato nella nostra casa?!. perchè abbiamo tollerato?!. di'.. perchè glielo abbiamo permesso?!.. (*Si calma un poco - poi viene avanti come per un pensiero irremovibile, fissato*) — Senti, Marussi.., ora ti parlo... sono abbastanza calmo - sì - voglio essere calmo per parlarti — Voglio che tu capisca bene il senso delle mie parole — Voglio che tu intenda bene, quale il movente, quale il pensiero che mi guida — So il male che ti faccio.. no, no.. non mi difendere.. non mi scusare.. So il male che ti faccio — So anche che ora non puoi essere diversa di come sei... non vorrei neppure che tu mutassi.. anzi, te lo giuro, vorrei essere in grado di incoraggiare questo tuo nuovo stato — Ma come?.. dillo.. come!. come!. come!. (*Breve pausa*) — Le nostre condizioni, dunque.. dico, le condizioni dei nostri rapporti - si sono rese difficili - è inutile farci più illusione - bisogna avere la franchezza di dirlo — Qualche cosa si è distrutta in te.. qualche altra si è aggiunta.. certo, tu mi vedi con occhi diversi di come mi vedevi prima. — Il tuo silenzio stesso me lo dice — Sì, sì.. anche il tuo silenzio — È stato un bene?. non lo so — È stato un male?. non lo so, non lo so, non lo voglio sapere — Anch'io, vedi.. anche in me.. c'è alterazione.. c'è confusione — È come un impasto di tante cose.. è come il peso d'un rimorso — Capisco che domani sarebbe peggio — Sento che avrei paura di questo domani.

MARUSSI

(*non ha c pito - si è come destata - ora lo guarda con gli occhi grandi, stupiti*) — Ma cos' hai... perchè mi dici... perchè mi dici...

GUSTAVO

(*subito*) — No, no.. non guardarmi male - Non fraintendere le mie parole - Te lo giuro.. mi sento sincero come nei miei momenti migliori - È un ritorno dentro di me - Vorrei non soffrire come soffro - Vorrei non fissarmi dentro - (*si accende improvvisamente*) — Ma se ho guardato dentro !. Ma se tu stessa sai ! Ma se io mi denudassi, con la mia ferita.. col mio male !?. di'.. di'.. se io mi denudassi così !?... (*si contiene un poco*) - Vedi ! ene che soffro - Anche i ricordi mi tornano - Tanti ricordi ci legano - È crudele di doverci dire quello che dobbiamo.. sì.. è crudele e mi costa... te lo giuro, te lo giuro.

MARUSSI

(*è agitata - ha il segno della tempesta interna, e non parla*).

GUSTAVO

(*concitato - dopo un momento*) — Anche il tuo silenzio, ora... Dimmi.. dimmi.. perchè non mi parli ?. dimmi, perchè non mi parli ?. di'.. di'.. perchè non parli ?.. (*la guarda, scrolla le spalle*) - A che pro'.. vero.. a che pro'.. questo, il tuo silenzio vuol dire - (*sorride un poco*) - Ah.. Basilio ha ben fissati i nostri posti - sono così lontani - sono così distinti — Sì, egli ha perfettamente ragione - Sono come egli dice - Sono peggio, forse - Mi vergogno.. ho paura.. sì.. ho paura.. ho paura.. (*grida*) — Lasciami al mio malanno !.. Il mio destino è quello !.. Non perdi nulla, te lo giuro !.. È la fatalità ?.. Non so.. È Lucrezia ?.. è la maledizione che mi piglia ?.. Non lo so.. non lo so —(*stringe i pugni nell'aria - ride convulso - va in fondo*)

MARUSSI

(*lo guarda, lo segue, lo incalza, col fiato corto, con le pupille ardenti*).

Un silenzio.

GUSTAVO

(*Ora si domina con un ritorno repentino, violento - ora pare calmo e parla con la voce consueta*) — Sei tranquilla tu.. sei tranquilla. È bene che tu sia tranquilla - Tanto.. la vita.. cos'è !.. Che cosa buffa la vita !... (*dà una spallata*) - Che grulli !. Dolori, passioni... miserie.. passa il tempo e ci spazza.. che grulli !.. (*Si è definitivamente calmato - toglie un sigaro di sacca ; l' accende*) — Ah.. sai ?.. Lucrezia è tornata — Fin da l' altro ieri è tornata - (*getta il fiammifero*) — Dice che desidera vederti — Era così contenta.. ha fatto un mondo di acquisti - (*fuma*) Ha chiesto di te, tanto - Verrà forse domani - (*Ride un poco - prende il cappello dalla credenza*) — Tu ve lessi !.. Un fruscio di sete.. gonne.. sotto-gonne..; ma il suo profumo ancora.. il suo vizio.. ; ma lei, sempre !.. la stessa !.. (*Ha aperto*

l' uscio in fondo - s' indugia un poco - fuma - poi si decide) — Non mi aspettare questa sera — Forse questa sera non torno - (*La guarda un momento*) - Vuoi che chiuda ?...

MARUSSI

(*fredda - terribile - rauca*) — No ! — lascia aperto ! — ho fretta che tu vada !

GUSTAVO

(*si allontana senza voltarsi - e va., e va..*).

(*Fuori, palpitano i primi lumi - e lontano, lontano, lungo, insistente, l'uggiolare d' un cane*).

MARUSSI

(*con schianto - drizzandosi - gridando*) — Vile !.. Vile !.. io per lui lacero le mani... Vile !.. non ha capito.. soffoco... (*va intorno come impazzita*) — La casa è vuota — Ah.. il mio lavoro.. (*si getta furibonda sulla macchina come per spezzarla, torce le braccia nello sforzo terribile*) — Distruggere.. sì.. annientare... (*La macchina è scossa, agitata; come in convulsioni - Il cassetto si apre - scivola - cade l' arma in terra*).

MARUSSI

(*sosta un momento, trafelata*) — L' arma !... (*Ha gli occhi ingranditi - fissa in terra - ha un pensiero rapido, feroce - ride stridula - si china lentamente - raccoglie l'arma in terra*).

Un ragazzetto, biondo, ricciutello, - viene dal vicolo, correndo, ansimando.

Marussi *si comprime — nasconde subito l' arma.*

MARUSSI

Cos' è !.. cos' è !.. cos' è !..

IL RAGAZZETTO

(*Sull' uscio - di fretta - come se ripetesse a memoria*) — Mi manda la mamma.. ha detto la mamma di darmi la roba che avete pronta - Ha detto.. vi manderà poi l' altra da aggiustare - ha detto di avere pazienza che vi pagherà dopo, quando sarà pronta tutta - (*ha un piccolo gesto, carino; abbassa gli occhi*) - Così mi ha detto la mamma.

MARUSSI

Prendi.. prendi.. (*gli consegna, febbricitante, il fagottello pronto sulla sedia*) — Sì, amore.. sì, la mamma.. la mamma tua bella... la mamma tua buona... (*si china improvvisamente, lo bacia con impeto, quasi soffocandolo*) — Di' alla mamma che ti ho baciato tanto, tanto - Dillo, sai.., dillo.. dillo.. dillo.. dillo..

Il ragazzetto sgrana gli occhi, impaurito - si svincola - scappa col suo fagottello bianco.

MARUSSI *si sente intenerire - cade sulla sedia - rompe in lungo, dirotto affannoso pianto.*

Washington Borg

Il Teatro Giapponese

Nelle antichissime raccolte di tradizioni nipponiche, compilate nel periodo *Nara* (710-784), il " Koziki „ ed il " Nihonghi „, troviamo due leggende che ci spiegano l'origine di quelle danze sacre dette " kagura „ che tuttora eseguonsi nelle festività del culto indigeno dall'impero del Sole Levante (shinto); non che di quei balli cui prendevan parte gli " hayato „ (guardie di Palazzo), interrompenti la noia degli ozii mikadonali. Da tali danze deriva appunto la più antica forma della drammatica giapponese, cioè il " *No* „ il quale è una sorta di dramma lirico, avente una qualche analogia con i nostri misteri del medio evo. Prima di esaminare i prodotti della drammatica nipponica, certo riescirà gradito al lettore conoscere le rammentate leggende; ed io lo sodisferò brevemente.

Amaterasu, la bella dea del sole, irritata per le sempre più sfrenate turbolenze di suo fratello Haya-Susa-no-vo, l'irrequieto iddio del vento, andò un giorno a rifugiarsi nella più recondita caverna dell'Alto Piano del Cielo, immergendo così nelle tenebre il mondo. Invano tutti gli altri dèi la pregarono e la scongiurarono perchè volesse recedere dal fiero suo proponimento; ed allora, radunatisi a concilio nell'alveo prosciugato del Fiume Celeste (denominazione che cinesi e giapponesi dànno alla Via Lattea), decisero che la Terribile Femina del Cielo, Ame-no-Uzume, si fosse stranamente truccata ed avesse eseguite alcune danze mimiche, erta sopra un tino capovolto che al batter cadenzato del piede mandava un cupo rombo. Attirata dalla curiosità, la corrucciata dea abbandonò il nascondiglio e, mansuefatta, folgorò nuovamente il mondo della sua luce vivificatrice. È evidente in tale leggenda la rappresentazione simbolica dell'oscurarsi del sole per l'accumularsi delle nubi, del mugular minaccioso dei tuoni e del consecutivo rasserenarsi dell'aere.

Al mito dei fratelli Ho-no-Susori ed Hiko-Hoko-demi (il primo era un cacciatore ed il secondo — dell'altro più giovane — un pescatore), si collega in vece il summentovato ballo degli " hayato „.

Ecco tale favola: un giorno sorse tra i due fratelli un alterco; ed allora il cadetto, servendosi del talismano che il dio del mare di cui era genero gli aveva donato, fece in tal modo gonfiar la marea che Ho-no-Susori, non avendo avuto tempo di fugarsi, già quasi ne veniva inghiottito. Costui, per scampare al pericolo, promise al fratello che lo avrebbe servito quale schiavo e che sarebbe stato il di lui mimo sin che ne fosse durata la discendenza; Hiko-Hoko-demi, giovandosi di un altro talismano, udito ciò fece scemar la marea, e gli concedette la vita. La tradizione afferma che il secondo di questi fratelli sia stato il capostipite dei mikado, mentre da l'altro avessero la loro origine gli " hayato „ i quali — nudati sino alla cintola e impiastricciati il volto e le mani di minio — tessevano una danza, riproducente gli sforzi disperati del naufrago che si affanni per sottrarsi dalle acque.

Chiaramente da tali leggende appare che, come presso i greci col plaustro di Tespi nelle tragodìe bacchiche, e come in Italia con i misteri medioevali, anch'esso il dramma nipponico tragga la propria origine dalla religione.

In seguito di tempo, con l'esempio dei " *biwa-bozu* „ (bonzi suonatori di " *biwa* „), che andavano di paese in paese recitando, a mo' de' rapsodi e de' bardi, l' " Heike Monogatari „ (narrazione storico-immaginaria, scritta nel periodo Kamakura, 1186-1332, da autore ed in un anno ignoti e che, come il " Ghempei Seisuiki „ racconta, in una specie di prosa ritmata, le rivalità degli Hei e dei Ghen, le cui lotte turbarono il Giappone durante la seconda metà del XII secolo), a tali rappresentazioni mimiche si fuse probabilmente il dialogo, derivandone quindi il *No*; e certo molte particolarità stilistiche e linguistiche ci fanno ritenere tale supposizione abbastanza verisimile, essendo d'altronde fuori dubio che, tanto l' " Heike Monogatari „ quanto il " Ghempei Seisuiki „ sieno stati più che familiari agli scrittori di *No*.

Da l'inizio questi drammi lirici furono intimamente connessi a le funzioni del rito shinto, del quale erano complemento per propiziare gli dèi: onde ad Omi a Tamba a Nara sorgevano teatri adibiti a la rappresentazione di tali drammi e dedicati a le divinità, che rispettivamente si veneravano in ciascuno di questi siti.

Da allora ad oggi, il teatro *No* non ha subito mutamento alcuno; ed, oggi come allora, esso consiste in una piattaforma quadrata di legno, larga circa sei metri, aperta ai tre lati e sostenuta da pilastri sormontati da un tetto bizzarro, rammentante quelli de'templi buddistici; tale piattaforma è messa in comunicazione col ridotto degli artisti mercè un andito lungo due o tre metri, nel quale — occorrendo — si svolge parte dell'azione. L'orchestra, consistente di un flauto e due tamburelli giapponesi, si dispone accosciato sopra un piccolo spazio aggiunto alla piattaforma; mentre il coro, più o meno numeroso, si aggruppa alla destra dello spettatore. Su lo sfondo della ribalta — unico lato chiuso del teatro —, secondo l'antica usanza è raffigurato un

abete, e tre altri piccoli abeti sorgono nello spazio che divide la sala dal posto che occupano gli spettatori di minor conto. In torno ai tre lati aperti della ribalta, separata da uno spazio simile alla nostra platea, è la sala coverta donde assiste il pubblico. Gli attori — come del resto in ogni altro teatro giapponese —, quando sostengono parti donnesche o di enti sovrannaturali, adoperano la maschera e sempre le loro vesti sono di estrema magnificenza. In tali spettacoli manca però ogni apparenza di scenario. Perchè il lettore più facilmente si formi una convinzione in torno a tal genere di dramma lirico, ci serviamo di questi cenni riguardanti il teatro *No*, dovuti ad uno de' più dotti orientalisti inglesi, il Chamberlain.

I primi *No*, contenuti nel " *Yo-Kyoku-Tsughe* „ (la più recente e più completa raccolta fattane), rimontano al XV secolo; e sono dovuti a Kuan-ami-Kiotsughe. Questi era un *daimio* (principe), possessore di un feudo nella provincia di Yamato — particolare che varrà a farci meglio comprendere la posizione sociale degli autori di tali drammi —; ed era inoltre il direttore del teatro *No* a Nara. Avendo suscitato l'interessamento dello *shogun* (capo militare del Giappone), venne da questi chiamato al suo servizio. A Kuan-ami-Kiotsughe, morto nel 1406, sono attribuiti nella edizione del " *Yo-Kyoku-Tsughe* „ quindici drammi. Gli successe il suo figlio maggiore, Se-Ami-Motokio, morto d' ottantunanni, nel 1455, cui ne vengono attribuiti ottantatre; ventidue spettano al genero e successore di quest'ultimo, ed ai loro successori appartengono gli altri. Forse non a torto l'editore del " *Yo-Kioku-Tsughe* „ suppone che le parole di tali drammi fossero dovute a qualche monaco buddista e non a codesti direttori del teatro, cui spetta invece la musica la parte mimica e la preparazione scenica di essi.

Come la Corte mikadonale aveva favorita la composizione dei *brevi poemi (tanka)*, così il dramma lirico ebbe negli *shogun* i suoi protettori; anzi Hideyosi — che, se non di titolo, lo fu di potenza — oltre a prediligere i *No*, prendeva anche in essi parte quale attore. E, quando nel periodo seguente la capitale venne trapiantata nella città di Yedo (Tokio), i *No* divennero parte integrale delle cerimonie officiali del Governo, onde nobili giovini della casta militare ricevettero una speciale istruzione per interpretarli. Ormai però in Kioto solo i *samurai* (nobili della casta militare) continuano a far rappresentare i *No* dai discendenti di coloro che cinque secoli addietro fondarono quest' arte, innanzi a un pubblico limitato, composto di ex-daimio ed altri signori, essendo divenuti essi del tutto inintelligibili alla gran maggioranza dei giapponesi odierni.

Avendo i *No* l' intendimento di eccitare l' animo degli spettatori alla pietà, si riferiscono quasi esclusivamente a leggende del buddismo e del shintoismo: ed a suoi soggetti favoriti sceglie quindi l' ospitalità offerta a un monaco, l' incertezza della vita, il culto profferto alle

divinità, la vanità delle cose mondane, tutto ciò animando di un profondo e tenero sentimento della natura.

Immediatamente dopo la religione, la caratteristica essenziale di questi drammi è la poesia, anche se soltanto pochi squarci possano ritenersi realmente e per intero verseggiati.

Ciò che rende anche più difficile l'interpetrazione di questi *No* è l'uso grande che in essi fanno i loro autori di tutti gli artificii insegnati dalla retorica, come ad esempio le *parole-fulcro*, il parallelismo e le *makura kotoba* o parole-origliere; ciò non per tanto bisogna riconoscere che questi drammi lirici posseggono vere bellezze ed autentici brani di poesia. Breve fu però la vita che ebbe questa forma letteraria, già nel sedicesimo secolo essendosi tralasciato di scriverne, ben che venissero pur sempre rappresentati; nè potrebbe dirsi che i risultati di tale tentativo sieno stati efficaci.

I *No* ànno generalmente da due a tre persone, ma esse raggiungono talora anche il numero massimo di sei; cui bisogna aggiungere il coro ed i suonatori.

Il coro à l'officio di spiegare e completare l'azione, frammettendo parole di simpatia o qualche pensiero appropriato al discorso del personaggio principale o dialogando addirittura seco lui: come vedesi, è qualche cosa di simile al coro sofocleo. In codesti drammi lirici l'unità di luogo di tempo e di azione non è tenuta in verun conto, come del resto in tutto il teatro giapponese, e la favola ne è semplicissima, raramente un dramma lirico durando oltre un'ora e constando di numerose pagine.

Il *No* più conosciuto e fors'anche il più bello è il *Takasago*, attribuito a Motokiyo.

Durante gl'intermezzi delle rappresentazioni serie, a mò delle farse presso gli occidentali, nel Giappone si usa recitare i "Kioghen„ (parole folli): genere che si differenzia dai "No„ specialmente perchè scritti nella lingua parlata dell'epoca ed anche perchè di dimensioni più brevi e di ancor più superficiale fattura ed in fine perchè vi è eliminato il coro. Di tali *Kioghen* ci son pervenute due raccolte, l'una manoscritta che ne contiene 150 e l'altra a stampa che ne racchiude solo 50.

I *Kioghen* rammentano un poco gli *exodia* e gli *osci ludi*, ben che forse sieno più ancòra primitivi e rozzi.

Derivato anch'esso dai *No*, ben che seguisse una molto diversa evoluzione, il drama popolare giapponese, fiorito nel XVII secolo, allorquando per opera del famoso Iyeyasu — il fondatore della dinastia shogunale dei Tokugawa, la quale imperò sino allo scoppiare dell'ultima

e più recente rivoluzione che, nel 1868, restituiva al mikado la prisca potenza sovrana —, la capitale venne trapiantata nella città di Yedo; il dramma popolare, dicevo, si riallaccia anche più a quella specie di poemi epici sovra rammentati, che i *biwa - bozu* girovaghi andavano declamando. Al "*Taheiki*„ divenuto notissimo, tennero dietro talune narrazioni, contenenti un certo sostrato drammatico, che — da prima scandendosi con un ventaglio il tempo ed in seguito accompagnandosi anche col *samisen* (la nota e caratteristica chitarra tricorde del Giappone) — un dicitore andava ripetendo di paese in paese, trattanti quasi esclusivamente degli amori di Gositsune e Zoruri, opera scritta verso il 1600 ed intitolata " *Zoruri zinni-dan Sosi* „, e da cui cotesti dicitori ricevettero il nome di cantatori di *Zoruri* (*Zoruri katari*). Quando, verso la metà del XVII secolo, tali cantori apparvero in Yedo, i due scrittori di quel tempo, Oka Seibei e Yonomiya Yaziro, impresero a comporre per essi molti racconti, aventi per tema le avventure del gigante Kompira (una specie di Ercole nipponico), il quale debellò i demonii ed uccise mostri spaventevoli, favole note col nome di *Kompira-bon*.

O Kumi, sacerdotessa del tempio di Kidzusi a Idsumi, innamoratasi di Nagoya Sanza Buro, fuggì seco lui a Kioto; però prima di giungervi, Nagoya uccise un altro uomo perdutamente invaghitosi di lei. Per vivere furono constretti di eseguire su le sponde del Kamogawa le danze sacre, che O Kumi conosceva per la propria condizione passata; ma la visione del morto non cessò di perseguitarla, anche allor quando recatisi a Yedo divennero ambedue famosissimi attori. Alla morte di Nagoya, la dolente O Kumi tornò a Idsumi e, fattasi monaca, passò il resto di sua vita a pregare per l' amante e per l' ucciso che ella non aveva mai potuto dimenticare. Con tale poetica e triste storia i giapponesi spiegano la fondazione del loro teatro popolare o *Kabuki Sibai;* e parrà strano che—data simile origine — gli attori di tali teatri fossero tutti uomini o tutte donne, il che avviene più di rado. Talune irregolarità commesse, quando ancòra le compagnie teatrali eran formate di attori de' due sessi, decisero il governo shogunale a proibire tale promiscuità. Il primo teatro *Kabuki* sorse negli albori del XVII secolo, a Kioto: e, verso la metà dello stesso secolo, se ne fondarono anche taluni a Yedo.

Da prima gli attori medesimi improvvisarono i drammi cui prendevano parte, come usavano in Italia al tempo della commedia a soggetto; e tra gli attori, sin dal 1673, eccelleva un Danjuro, la quale famiglia à sempre avuto il primato degli artisti drammatici e dalla quale discendeva il famoso attore, morto recentemente, e popolare tanto anche in Occidente.

Solo nel XVIII secolo, i drammi cominciano ad esser composti per *extenso* da taluni autori, i quali—interamente quasi eliminando il coro—fan convergere tutta l' importanza dell'azione nel dialogo, rendendoli per tal modo meno dissimili da quelli d'Occidente.

Il teatro che nel XVII secolo ebbe sviluppo e fulgore maggiori fu l' *Ayatsuri*, cioè quello delle marionette, teatro che da Kioto venne trapiantato ad Osaka e che, assumendo il nome di *Takemoto Za*, acquistò fama, specialmente per opera di Tcikamatsu Monzayemon.

Famosi sono i pupi del Dai-Nippon, quindi sarà superfluo indugiarsi a darne una descrizione, tutti conoscendone i congegni ammirevoli che permettono ad essi di muover le palpebre, girare intorno lo sguardo, aprire e chiuder la bocca, agitar le dita e stringere i pugni e compiere tanti altri movimenti ancòra, che fan loro perdere quasi del tutto quella rigida apparenza di fantocci.

A contendere la popolarità del primo *Ayatsuri Sibai* sorsero varii altri simili teatri, tra i quali celebre il *Toyotake Za;* ma, più tosto che di tali rivalità, il lettore prenderà interesse più vivo a conoscerne l' eminente dramaturgo.

Molte città si disputano il vanto di aver dato i natali a Tcikamatsu Monzayemon; però sembra assodato ch'egli sia venuto al mondo in Haghi nella provincia di Nagake, l'anno 1653 e fosse di condizione *samurai.* Pare che i di lui parenti lo avessero fatto nella sua infanzia prete, ed egli medesimo ci dice di aver servito presso varii signori di Kioto; ma, forse perchè insofferente della rigida disciplina del *Yashiki* (casa nobiliare), o per qualche altra ignota ragione, finì col venire squalificato ed essere ridotto un *ronino.* Nel 1685, scrisse il primo racconto drammatico, e quindi taluni altri che furono recitati a Kioto; uno de' quali, intitolato *Kaizin Yasima* ed avente per tema un' avventura di Yositsune, si attribuì ad Ibara Saikaku, contemporaneo del Nostro. Stabilitosi nel 1690 in Osaka, imprese a scrivere un numero straordinario di drammi per il *Takemoto Za*, comprovanti la sua prodigiosa fertilità inventiva.

A tal proposito, Kiosen (romanziere del XIX secolo) assicura ch'egli abbia scritto in una sola notte un dramma in tre atti intorno al suicidio di una donna, il *Naga matci onna Hara-kiri:* e si noti che i di lui lavori àn la lunghezza delle nostre opere teatrali.

L'edizione del teatro scelto di Tcikamatsu contiene cinquantun drammi, ed il testo intero ascende a 2000 pagine; però sembra che tutta la sua opera consti di oltre 100 lavori, quasi, esclusivamente in cinque atti. I giapponesi li classificano in *Zidai Mono* ed in *Seua Mono*, cioè drammi storici e drammi di ambiente contemporaneo, donde appare la sua profonda cultura tanto storica quanto religiosa.

La stima nella quale i giapponesi tengono Tcikamatsu è così profonda, ch'essi lo paragonano senza esitanza a Shakespeare: e veramente vi son talune analogie nell' opera di questi due sommi.

Tanto l' uno che l' altro padroneggiano abilmente il proprio idioma; intercalano la poesia alla prosa; scelgono temi ora storici ora di ambiente; colgono, quando se ne presenti loro il destro, il lato comico per adattarlo alla tragedia, ed ànno in fine una certa rudezza nella condotta dell' azione e nella espressione del pensiero. Ma, d'altra parte, sarebbe

eccessivo ritenere che il più grande drammaturgo dell'Estremo Oriente possegga tutta la vis-tragica, tutta la grandiosità di concezione, la sublimità di pensiero, la logicità d'azione e la interezza rappresentativa del carattere di ciascun personaggio, che sono le caratteristiche del titanico trageda d'Occidente.

I drammi di Tcikamatsu - per la importante parte sostenuta in essi dal coro, che con l'accompagnamento della musica recita lunghi e frequenti brani descrittivi (*Zoruri*), colorendo l'effetto della scena e facilitandone la comprensione - possono a prima vista sembrare romanzi dialogati; ma tale impresione scomparirà non a pena li avremo letti con attenzione maggiore. I giapponesi per altro pregiano oltremodo questi *zoruri*, la cui poesia tenta spaziare più alto e più libero il volo, occupando quindi un non indegno posto nella letteratura; e noi crediamo che da essa, forse, in avvenire originerà una qualche novella e più complessa forma poetica.

Nove anni prima che morisse, Tcikamatsu compose il *Kokusenia Kassen* (le battaglie di Kokusenia), dramma famosissimo, di cui è protagonista il celebre pirata, figlio di un cinese e di una giapponese, che ebbe tanta parte nelle guerre scoppiate durante gli ultimi anni della dinastia Ming in Cina.

Questo lavoro tanto entusiasmò il pubblico da fargli pretendere che l'autore facesse seguire ad esso altri due drammi del genere medesimo, i quali ancor oggi provocano l'approvazione fervida degli spettatori.

Il *Takemoto Za* però, lo rammentano i lettori, è teatro di marionette, e Tchikamatsu non lo ignora: ciò che spiega le molte stranezze e ingenuità del capolavoro dramm tica giapponese. Crediamo, però, che il *Kokusenia Kassen* di situazioni e contrasti tragici ne possegga, ed a sufficienza; e, se forse in taluni punti parrà eccessivo l'orrore derivante dalle scene di quest'opera, non dobbiamo farne un appunto al drammaturgo; ma riflettere che il gusto indigeno a tal riguardo sia un tantino differente dal nostro: ed. in conseguenza, i tratti a noi producente ribrezzo e raccapriccio son quelli suscitanti appunto maggiore entusiasmo ed interessamento fra i giapponesi. E, per quanto poi riflette il rapido trasportarsi dell'azione in località diverse, derivante da quella mancanza di unità di tempo di luogo e di azione già da noi rilevata, è cosa nel teatro giapponese ottenibile con grandissima facilità, essendo esso fornito di una ribalta, girante sovra un asse unitamente a tutte le scene decorative, la quale permette così rapidi e successivi mutamenti.

*

Il XVIII secolo è il periodo più fiorente della drammatica nipponica, e l'istessa produzione di Tcikamatsu, ben che questi avesse impreso a scriver già qualche tempo prima, è posteriore al 1700. Alla prima metà del 1700 appartengono le più belle opere drammatiche popolari, essendosi

fin da' primordii del XIX secolo del tutto tralasciato di comporre altri *Zoruri*. É giusto però notare che nel XVIII secolo il dramma avesse assunto un aspetto meno nobile, divenendone la compilazione un mero affare commerciale. A tal uopo, cinque o sei letterati si associavano, nominavan tra loro un presidente, cui spettava proporre il soggetto, che, venendo accettato, ciascuno de' componenti svolgeva per una o più scene, le quali in ultimo venivan cucite tra loro alla meglio.

Il famoso Tcikamatsu venne sostituito, verso la metà del XVIII secolo, da Takeda Idzumo; sembra però ch' egli abbia composta la maggior parte de' suoi lavori in collaborazione di altri varii scrittori.

Lo " Specchio (si noti che i giapponesi indicano con tale appellativo la storia) del modo con il quale Sugawara transmise la scrittura „ — " *Sugawara denziu tenarai no Kagami* „ — è una delle più note opere di questo autore, e fu scritta nel 1746 in collaborazione di quattro altri scrittori, i cui nomi leggonsi sul frontespizio. È un dramma storico in cinque atti, avente per protagonista Sugawara Mitcizane, celebre artista del IX secolo —, che, quale patrono della scrittura, venne dopo morte divinizzato col nome di Temman Tenzin.

Nel 1748, Idzumo compose un altro dramma, il *Tciusingura* (rivista de' locatarii fedeli), molto più famoso del precedente a cui collaborarono solo due altri letterati. Questo dramma si svolge in undici quadri; ed è una versione del ceberrimo episodio dei quarantasette *ronini* (*samurai* squalificati): lavoro cui tennero dietro un' altra cinquantina di drammi intorno al medesimo soggetto, e che il Dickins tradusse in inglese col titolo di *Tciusingura, or the Loyal League: a Japanese Romance.*

Tcikamatsu Hanzi, morto nel 1756 Takeda Idzumo, continuò a fornir drammi pel *Takemoto Za;* ma non attinse la fama de' suoi predecessori, sì che il teatro — pur tentando richiamar l' attenzione del pubblico mercè lo sfarzo scenografico — venne di lì a breve tempo costretto a smetter le rappresentazioni, rimanendo il *Zoruri* un genere letterario decaduto ed abbandonato.

*

De' nostri giorni, i letterati innovatori ed europeizzanti si studiano di imitare l dramma di Occidente, come àn tentato imitare il nostro romanzo e la poesia nostra.

In effetto però il teatro giapponese è rimasto ciò che era, e gli attori d' oggi recitano tuttavia i passati *Zoruri*. Il direttore della rivista letteraria, che s' intitola *Vaseda Bungaku*, organo della moderna scuola letteraria, à ridotto a *Zoruri* il *Giulio Cesare* di Shakespeare, oltre al quale à composto tre *Kiakubon* (dramma dialogato per intero), destinati alla rappresentazione e molto pregiati dalla critica indigena, che s'intitolano *Kiri Hitoha*, *Kikuto Kiri*, *Maki no Kata*, tutti possedenti vigo-

rose ed efficaci scene e d'onde son banditi quasi interamente le " parole-fulcro „ non che quegli altri artificii così diletti al teatro indigeno giapponese.

Da tali tentativi, deriverà certo una novella forma drammatica, che possiamo fin d'ora presagire molto simigliante a quella di Occidente. Questa trasformazione toglierà, è vero, al teatro nipponico il suo fascino originale; ma gli farà d'altronde acquistare importanza maggiore e ce lo renderà vie più comprensibile.

E, dati i risultati ottenuti da questo giovine e mirabile popolo nella quasi inverosimile metamorfosi volontariamente compiuta in tutta la esplicazione della sua vita intellettiva e sociale, noi dobbiamo fiduciosamente attendere e sperar bene.

G. Agénore Magno

Bibliografia

NOTIZIE

Prof. ALBERTO SCROCCA. *Studio critico sull' " Agamennone „ e sull' " Oreste „ di Vittorio Alfieri.* (Livorno, Giusti 1903).

Queste due tragedie non avevano ancora trovato il loro istoriografo mentre il *Saul* e il *Filippo* avevano avuto dotti ed eruditi illustratori; l'*Agamennone*, e specialmente l' *Oreste*, che è una delle pochissime che di tanto in tanto ci sia dato di sentire, sfuggirono sempre alle pazienti e minuziose ricerche dei critici e degli storici.
L' A. narra l' origine di queste tragedie, che sono d' ispirazione latina (cioè imitate da Seneca), e fa dei paralleli con le tragedie che trattano lo stesso argomento del teatro Greco e del teatro Francese.
Analizzando il carattere di ogni personaggio lo Scrocca fa apparire le disuguaglianze e le analogie fra l' *Agamennone* alfieriano e quello eschileo: quanto all' *Oreste*, nega che sia un' imitazione di Voltaire, ma invece piuttosto dell' *Elettra* di Sofocle e di quella del Crébillon.
Nella enorme quantità di monografie e di scritti alfieriani piovutaci in questi giorni, questo studio dello Scrocca mi sembra fra i più eruditi e fra i più interessanti. *c. l.*

— Eduard Quet, ci manda, in una elegante *brochure*, pei tipi della casa Editrice Sansot, Bibliothèque internationale d' Édition, di Parigi, un suo studio su Alfred Capus. Allo studio sobrio ed acuto, sono unite varie illustrazioni in cui, in vario modo e in più tempi della sua vita, vien riprodotto il simpatico profilo dell'ottimo Capus.

— Il signor Alfredo Vinardi, ci manda due suoi studi su Zacconi e Gustavo Salvini, editi pei tipi Bellardi e Borta di Torino. Gli studî contengono: cenni biografici generali, appunti critici, interpretazioni. La tragedia moderna, Critica e pubblico, Francesca da Rimini. Come si vede, trattasi d' un lavoro condotto con molta attenzione e serenità.

— L' editore Sandron prepara una completa e bella ed elegante edizione di tutte le commedie di Roberto Bracco. Saranno molti volumi e tutti nitidi e signorili. Per ora basta l' annunzio.

— Da un pezzo leggiamo annunzii e polemiche attorno ad un libro che Jean Dorny ha scritto sul teatro italiano. Sotto il pseudonimo di Jean Dorny si nasconde il nome d'una signora d'origine italiana, Carlotta Beer. Ciò dovrebbe assicurare sull'esattezza storica e cronologica del lavoro, ma non è così. Il frammentariissimo ed ibrido libro fa passare di sorpresa in sorpresa. Lasciamo stare i giudizii dati sui nostri autori, che sono quelli che sono, ma gli arbitrii, gli obblii, le parzialità nella condotta dei varii capitoli, man mano che si notano, fanno stupire, perchè son tutte cose profuse con dovizia e in pieno contrasto, naturalmente, con la verità. Certo, la signora Beer è stata guidata da un forte amore di bene e da una grande simpatia verso l'Italia, ma in opere siffatte, l'amore e la simpatia non bastano: occorrono esatte, imparziali, esaurienti ricerche, e sulla guida di queste, un fondamento di giudizii esplicativi sereni e validi. E ci fermiamo a questa nota, per la pura cronaca, non per altro, perchè per altro non crediamo possa indicarsi il libro di Jean Dorny.

Voci del Peristilio

Gaspare di Martino, un anno fa, interrogando autori e attori, diede vita al progetto d'una compagnia d'arte napolitana, da condurre nei principali teatri della penisola. Il progetto avrebbe dovuto contare, per il suo effetto, sopra una raccolta d'azioni di qualche valore. Queste azioni però non raggiunsero la somma necessaria, risultante da un esatto bilancio preventivo, e il Di Martino fu costretto ad abbandonare la sua idea. Ora vediamo con piacere che Salvatore Di Giacomo fa annunziare che porterà una compagnia dialettale diretta da lui all'Esposizione di Milano nel 1906. La notizia ci giunge assai gradita e ci consente di fare i migliori voti perchè il Di Giacomo riesca nell'intrapresa completamente; cioè: in breve, che sia in tutto e per tutto più fortunato del Di Martino.

— " Rose rosse " — che veniamo pubblicando in questa *Rivista* — del nostro Washington Borg, esposte al fuoco della ribalta torinese hanno assicurato un altro ottimo successo al loro autore. Le chiamate al proscenio ebbero un crescendo lusinghiero: una dopo l'atto primo, un'altra al secondo, tre al terzo e tre al quarto.

— A Massimo Gorki è stato in questi giorni attribuito il gran premio drammatico russo consistente in 5000 rubli pel suo dramma: *L'Albergo dei Poveri*, il cui successo è stato eccellente in tutte le rappresentazioni.

— Antonio Dvorak, il celebre compositore boemo nato presso Kral nel 1841 è morto giorni sono a Trieste.

Fu allievo del Liceo musicale di Praga, dove divenne organista; fece rappresentare nel 1874 la sua prima opera: *Il Re e il carbonaio*. Diede poi al teatro *Wanda* (1876); *Il contadino furbo* (1877); *Dmitri* (1880) ecc., e pubblicò inoltre un gran numero di composizioni orchestrali, di musica religiosa, di sinfonie ecc. Le sue *Danze slave* e le sue *Rapsodie slave* divennero specialmente popolari. Ma la vera rivelazione di Dvorak si ebbe però a Trieste, nel 1894, quando il famoso quartetto boemo fece udir due dei suoi capolavori. Nel 1900 egli trionfò anche come sinfonista nei concerti dati dall'orchestra della *Scala*, diretta dal Toscanini, che eseguì di lui la superba sinfonia " Dal nuovo mondo " nota in musica come l' " Americana "; negli ultimi anni, infine, le audizioni di musica sua eran sempre più frequenti e ancor pochi giorni or sono il Liceo Tartini gli dedicava quasi un'intera mattinata di concerto e il Löwe, con la sua orchestra viennese, ne eseguiva un capriccio sinfonico.

— Nessuna notizia precisa si legge più intorno alla formazione della Società per la gestione dei teatri lirici. Si parlò di versamenti d'azioni in rispettabile quantità, e d'altre liete cose; poi più nulla. In seguito si è saputo che ai promotori di Napoli e di Roma, non si sono uniti nessuno degli impresari dell'alta Italia e che la cosa sarebbe rimasta affidata ad intrapreditori di Napoli e di Palermo. Comunque l'iniziativa, così com'è stata concepita, non può avere, secondo noi, nessun logico e razionale sviluppo. Se oggi il campo lirico è tenuto dagli editori, con la Società in lotta con gli editori medesimi, si giungerebbe o alla chiusura dei teatri o ai teatri di assoluto privilegio per le borse cospicue. Assisteremmo ad una danza di quattrini così furiosa e spaventosa, che ogni ben che modesto elemento d'arte, non potrebbe che essere minacciato o quanto meno, messo in fuga irremissibilmente. Se si avessero i teatri di Stato, tutto questo sarebbe nulla, e gli impresari potrebbero benissimo ammazzarsi fra di loro, ma.... c'è il ma.... in cui, nel caso presente, è contenuta tutta la grave questione.

Tip. Melfi & Joele *Palazzo Maddaloni — Napoli*
Caratteri fusi apposta per l'uso della RIVISTA alla fonderia Wilhelm Woellmer's — Berlin Sw.

Fondatore responsabile: Gaspare di Martino

CONCORSO MUSICALE SONZOGNO

Ora che la nobilissima gara è terminata, fra l' interesse di sera in sera crescente del pubblico, la viva e pur serena discussione della critica, l' intensa curiosità di tutti di conoscere il risultato, il bilancio artistico del concorso, il desiderio di discuterne l' utilità, la fede ottimista degli uni, l'aprioristica sfiducia degli altri e, perchè non accennarvi? l' aperta ostilità di pochi, ora possiamo raccogliere le vele e discorrere con serenità e sicurezza di giudizio.

Malgrado che l' opera della giuria si fosse fatta nella più grande segretezza e nulla, fino alla prova della scena, fosse trapelato del suo giudizio, tuttavia correva in Milano la voce che due forti opere essa avesse trovato fra le 237 inviate al concorso, forti per pregi e caratteri e indirizzi diversi, ma che per scegliere la terza, la giuria avesse dovuto lungamente pensare. Era corsa persino la voce, falsa senza dubbio ma tale da dimostrare vera la titubanza dei giurati per quest' ultima scelta, che la terza opera fosse stata estratta a sorte da una ventina di opere di merito press' a poco uguale. Si sapeva ad ogni modo che questa terza opera era stata designata più per completare la terna imposta dal programma che per rendere doverosa giustizia ad un lavoro di meriti preclari. La prova della scena ha suffragata la verità di quella voce.

Due lavori soltanto dunque fra due centinaia e mezzo di lavori? Non è ciò troppo poco, data, sopratutto, l' internazionalità del concorso? Apparentemente sì; ma in realtà non è così. Il risultato non prova affatto che fra le 234 opere scartate non ve ne siano alcune migliori di quell' una scelta per completare la terna; e non lo prova per questa ragione: che la giuria non esaminava soltanto la partitura del lavoro, ma ne giudicava anche l' azione, voleva la

complessiva opera teatrale, non il lavoro in cui il valore del musicista soltanto rifulgesse, valore indipendente da tutto ciò che è interesse scenico.

Per cui dovette scegliere per completare la terna non la migliore opera dal punto di vista musicale puro, ma quella che avesse nel suo complesso maggiori caratteri di rappresentabilità.

Di quì viene spontaneo un primo dubbio. Il bandire un concorso in cui è detto che non si terrà alcun conto di quella opera, il cui libretto non contenga una azione interessante e non costituisca già di per sè stessa un' altra piccola opera d' arte, non è correre il rischio di dovere scegliere e premiare un musicista mediocre a tutto danno di chi, anche superiore, non abbia avuto la fortuna di mettere le mani sopra un libretto buono? Si dice: ma la scelta di un libretto è già una prova d' intelligenza artistica! E questo che si dice è semplicemente una cattiva ironia. Parlate di scelta a giovani ancora ignoti ed ignari, generalmente poveri, che non possono pagare librettisti di nome... e di prezzo e debbono, se non vogliono rinunziare a concorrere, accontentarsi dell' offerta che il primo poeta amico o guastamestieri loro offre per poco o per nulla... parlate a costoro della scelta intelligente d' un libretto!

Conosco maestri di provincia che, dopo avere inutilmente cercato libretto e librettista, dovettero rinunziare a trovare l' uno e l' altro; altri che si rivolsero a poeti già noti e si ebbero domande così esagerate di compenso da dovere abbandonare l' idea di procurarsi un' azione qualsiasi da rivestire di note; altri che si decisero all' ultima ora a mettersi insieme un libretto da sè stessi; altri infine che, accortisi d' aver musicato della roba assurda o puerile, si sono ridotti a pregare qualcuno a raffazzonare loro il libretto, negli ultimi venti giorni, sulla musica già scritta. Tutto questo per dire che non sempre la cattiva scelta d' un libretto è la prova di scarso criterio critico nel maestro. Dicevo più sopra che parecchi poeti teatrali fra quelli più noti, pregati da giovani desiderosi di correre l' alea del concorso, di un libretto, si sono rifiutati o hanno chiesto compensi esagerati. Ebbene, vedete quello che è avvenuto al Dupont. Egli, povero e animato del desiderio di concorrere scrive a Cahin, un librettista che va per la maggiore, due sole righe: Je ne suis rien; je n' ai pas le sou: écrivez moi un livret...

Cain scrive un libretto, Dupont lo musica e lo manda al concorso Sonzogno.

L' opera era la *Cabrera* e la *Cabrera* è premiata. Che proprio non

vi fosse al mondo un altro Dupont che avrebbe scritto una *Cabrera*, se avesse trovato un Cahin?

Concludendo: quando un programma esige la bontà del libretto per prendere in considerazione la musica, dovrebbe mettere i maestri in condizione di trovare il libretto. I promotori di futuri concorsi dovrebbero pensare e risolvere questo problema. Ho udito fare questa proposta: che cioè prima della gara per la musica si debba bandirne una per il libretto. È un'idea, che quì non è il caso di discutere a fondo. Certo il programma, così com'era, presentava una lacuna, tanto che si dovette trascurare buoni spartiti perchè adattati a cattiva poesia, e poesia buona perchè rivestita da musica scadente. Dal connubio di questi buoni elementi che, disgiunti, pure nei concorrenti si trovavano, non sarebbe sorta forse una buona opera d'arte?

Comunque sia, noi dobbiamo oggi ritenere che, date quelle condizioni del programma, le tre opere prescelte rappresentassero quanto di meglio era fra i concorrenti.

Ho detto che la gara fu seguita con interesse intenso dal pubblico di Milano. Devo aggiungere anche con grande serenità. Non importa se durante il *Domino azzurro* ci sia stato qualche lieve tentativo e nel *Menendez* qualche tentativo più nutrito di sopraffazione. La grande massa del pubblico intelligente ed imparziale ha subito represso le intempestive, esagerate, manifestazioni degli amici dell'uno e dell'altro maestro e si è sinceramente associato ad esse quando queste parvero giustificate dal merito intrinseco del lavoro. E alla *Cabrera*, durante la quale la serenità del pubblico fu anche maggiore perchè il maestro non aveva in teatro sostenitori sistematici, il giudizio sgorgò più spontaneo e tanto più onesto quanto più caloroso.

Il maestro Franco da Venezia ha avuto il primo torto di musicare *Domino azzurro*, un torto di cui, per essere logico e coerente, non gli darò che una colpa limitata. La favola del signor Zuppone Strani, che è pure un apprezzato poeta, è quanto di più vieta, puerile, frusta ed antiestetica si possa imaginare. Ho letto che è un libretto tragicamente goldoniano. È semplicemente uno scenario goldoniano, con una favola boccaccesca, ed un finale grottesco. Non un personaggio vive nel dramma, nè la dama che cerca le avventure sul marciapiedi, nè il marito che ripaga di pugnale ogni bacio rubato a sua moglie, nè la stordita fanciulla amante, nè il cavaliere *Steno*, improvvisatore di chitarrate e motteggiatore di dame.

La forma pedestre e la nessuna linea teatrale completano la mi-

seria di questo libretto. Il maestro non ebbe in sè la forza creatrice per celare la vacuità altrui. L' opera comincia e finisce colla stessa uniformità, collo stesso insignificante commento orchestrale, colla stessa povertà di idee. Evidentemente poeta e musicista non avevano niente da dire al pubblico. Il Da Venezia era reputato musicista colto e sinfonista di un certo valore. La fallita prova del teatro nulla gli ha tolto dalla sua già invidiabile notorietà. Ma gli deve aver detto che egli non possiede ancora il teatro. Certo qua e là qualche spunto, qualche particolare, qualche finezza fa capolino: ma non uno spunto che abbia uno svolgimento, non un particolare, non una finezza che diano l' idea d' una genialità, d' un senso operistico, d' una personale forza creativa. De Venezia del resto quando ad un collega che, pochi giorni prima dell' andata in scena di *Domino azzurro*, l' intervistava, confessava che mai egli aveva pensato a scrivere per il teatro e che vi si decise soltanto quando lesse il programma del concorso, suggeriva al critico la sua condanna.

Egli, finora, non sente il teatro.

Il successo fu cortese: si rispettò il maestro, ma si condannò l' opera.

Il giovane Filiasi, che non aveva precedenti, qui almeno, si presentò al pubblico con tutta l' audacia baldanza della sua età, del suo talento, del suo temperamento. Il libretto stesso da lui scelto fa fede di questa sua natura calda ed esuberante.

Ed è l' esuberanza appunto il pregio e nello stesso tempo il difetto di *Manuel Menendez:* dirò meglio, il pregio dell' operista ed il difetto dell' opera. Che un giovane sia eccessivo infatti nella espressione dei suoi pensieri non importa; anzi piace e prova che c' è la stoffa dell' operista; che le linee dell' opera siano eccessivamente segnate, è però un difetto, non irrimediabile, che, se nulla toglie al talento dell' autore, toglie però qualche cosa al merito dell' opera stessa. Quando l' esuberanza rasenta o raggiunge l' ampollosità, quando sopratutto sembra in contrasto coll'argomento, quando infine pare usata allo scopo di raggiungere un effetto con mezzi non sempre scevri di volgarità, allora costituisce un grave difetto di estetica e può denotare una mancanza di buon gusto che l'evoluzione musicale moderna non può perdonare. Ora a me l' opera del Filiasi ha fatto questo effetto, che l' autore, sicurissimo del fatto suo e già conoscitore d' ogni risorsa teatrale, abbia un po' per temperamento ed un po' per partito preso, troppo cercato l' effetto, o meglio gli effetti, perchè nessuno vi è trascurato, cercando di sor-

prendere il pubblico con essi, coprendo anche coll' esuberanza della fattura la scarsità del contenuto.

Il notissimo " odio il verso che suona e che non crea „ è perfettamente adattabile alla musica e la musica del *Menendez* risuona spesso più che non crei. Ma a compensare questo difetto di sonorità che non è, ripeto, difetto d' origine, ma unicamente d' indirizzo, quante e quante promettenti e solide qualità di operista nel Filiasi! Ed intanto la primissima fra tutte: il senso del teatro. Egli non ci avrà forse data l' opera, ma ci ha rivelato l' operista. Quando *Manuel Menendez* sarà dimenticato, egli avrà scritto già, ne ho ferma fiducia, un lavoro in cui più equilibrate e più logicamente usate le sue qualità rifulgeranno. Se l' esito del concorso fosse soltanto questo: di aver fatto conoscere al pubblico un forte temperamento operistico, sicura promessa per l' arte nostra, la ragione del concorso sarebbe già stata affermata. E poichè so che al Filiasi l' editore, oltre ad avere acquistata l' opera giovanile, ha commessa un' opera nuova, io auguro a me stesso di potere fra non molto constatare che egli ha saputo mantenere quanto oggi ha promesso.

Ma il risultato del Concorso è andato più in là. La *Cabrera*, l' opera premiata, non è più una promessa, è già il lavoro completo ed il suo autore è già un maestro. A ventiquattro anni! Dupont sta lottando colla morte e Cahin, il suo poeta, diceva giorni sono col pianto alla gola, che il male di lui è male che raramente perdona...

Ebbene se quanto gli amici temono dovesse fatalmente avverarsi, il Concorso Sonzogno avrebbe avuto il grande risultato d'aver dato il mezzo al giovane maestro di affermarsi con questa sua *Cabrera* e di lasciare almeno una traccia del suo valore. Giacchè, dopo poche battute di questo atto, il pubblico aveva capito subito che gli si prometteva un'opera d' arte. Un maestro bolognese, un vecchio ottantenne, tanto amante dell' arte sua da affrontare i disagi d'un viaggio per assistere a queste tre rappresentazioni, che aveva con raccoglimento assistito alle due prime senza esprimere l' opinione sua, dopo la prima scena della *Cabrera*, si rivolse al vicino, ch'egli non conosceva, e disse semplicemente: Oh! quì si fa sul serio! La frase tipica del vecchio maestro è la sintesi della gara. Il primo autore ha scritto tanto per scrivere, il secondo per il successo, il terzo per l' arte.

Il Filiasi (inutile ormai dire del Da Venezia) abusa di tutto, di unisoni, di sonorità, d' ingredienti esteriori, di perorazioni, ahimè!

anche di ottoni; il Dupont cerca il suo effetto con un mezzo solo, col grande sentimento disciplinato da un uso magistrale della tecnica e contenuto in una mirabile semplicità di mezzi. Il primo vi sorprende, il secondo vi commuove. Nell' opera del Filiasi c'è dell' arte ed anche del mestiere, in quella di Dupont c' è uno squisito temperamento d'artista e del cuore. La prima opera vive al di fuori dell' autore, la seconda è tutta nella sua anima e per questo trova la strada dell' anima nostra. In una parola: nell' opera di Dupont c' è già una personalità, una personalità che sta tra l' eleganza raffinata del Massenet e la profonda sentimentalità di Catalani. Io ho sempre pensato che da questa fusione tra la finissima e geniale fantasia del maestro francese e la malinconica e pensosa ispirazione del maestro lucchese così presto rapito all' arte ed agli allievi, potesse nascere un temperamento completo di artista. Che il Dupont stia per realizzare il mio sogno?

E così avvenne che mentre dopo il clamoroso successo del *Menendez* nessuno potè dubitare del suo trionfo finale ed il pubblico stesso accorso alla *Cabrera* pensasse che fosse impossibile al lontano maestro superare in intensità il successo del suo competitore, l' esito della terza serata si delineò così improvvisamente superiore all' altra, che quando la tela cadde sul dolore di *Petrito* piangente la *Cabrera* morente ai suoi piedi, tutti avevano già decretato all' assente il premio della gara.

E fu giusto. Inutile ora sofisticare come volle taluno, se la *Cabrera,* pure essendo l' opera migliore del concorso, meritasse tuttavia un premio così cospicuo come quello dal Sonzogno promesso.

La commissione, il pubblico e la critica non avevano che un compito: indicare ad Eduardo Sonzogno l' opera migliore.

Sull' entità del premio nessuno ha diritto di discutere. Altri può premiare o anche soltanto incoraggiare con poche migliaia o magari centinaia di lire, a Edoardo Sonzogno piace di premiare o anche soltanto incoraggiare con cinquantamila lire, che del resto non rappresentano la metà di quanto egli spese per questa festa dell' arte.

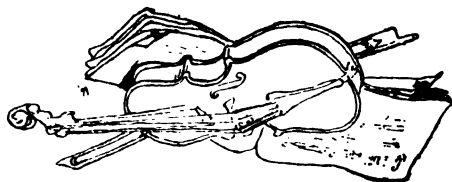
E tutti hanno il dovere di salutare, ammirando questo modesto mecenate, che, solo in Italia, dà al nome di editore un significato alto ed una nobilissima missione, il solo in Italia che faccia l'editore non per prendere, ma per dare. E dopo che a lui, onore al pubblico che ha giudicato.

L' arte francese ha vinto, ma il pubblico italiano ha dato tale prova nobilissima di equità e di serenità, quale raramente un paese

ha dato. Se Dupont vivrà e sarà un giorno un grande maestro non dimentichi mai ch' egli deve la prima affermazione del suo valore alla munificenza di un mecenate italiano ed alla giustizia d' un pubblico italiano!

Non ho accennato alla esecuzione delle tre opere. Gli è che poco in esse emerge tanto da doversi segnalare. Tutto procedette bene in orchestra e in palcoscenico: di veramente eccezionale soltanto Gemma Bellincioni ed il violinista Genesini. nella *Cabrera*.

Milano 20 giugno 1904.

Oreste Poggio

IL FRUTTO ACERBO

ATTO PRIMO

Un salotto dell' appartamentino che Tilde Ricchetti occupa in un hôtel di Sorrento. — Seggiole leggere, seggiole a sdraio, un sofà, una tavola con su giornali, riviste, libri e oggetti di scrittoio. Una sola porta a destra, una sola porta a sinistra. Ambedue molto visibili. Nel mezzo della parete di fondo un' ampiissima finestra, nel cui vano l' azzurro luminoso del cielo brulica di scintille come per una festa dell'aria. Di su dal parapetto della finestra verdeggiano nel sole le cime degli aranci e dei limoni del giardino sottostante.

SCENA I.

Tilde *e* **Nino**. *Poi* **Un Cameriere** *dell'hôtel*

Quando si alza il sipario, la scena è vuota. Si ode cantare, a grande lontananza, l'ultima strofa dell' antica canzone — " Santa Lucia ! „ — *con accompagnamento di chitarra e mandolino. È una delle canzoni che i forestieri sogliono chiedere ai cantori ambulanti napoletani.*
(*Poi silenzio.*)

Tilde — (*entra dalla porta a destra, quasi come fuggisse. Si lascia cadere sul sofà abbandonando la fronte alla spalliera col viso tra le mani, e mormorando:*) Che cosa ho fatto! Che cosa ho fatto! (*Resta così in silenzio.*)

Nino — (*in costume di ciclista — dopo qualche istante, entra dalla stessa porta e resta interdetto, mortificato, non sapendo in che modo regolarsi. Poi balbetta:*) Tilde!... Signora Tilde!... Signora Ricchetti!... Fatevi coraggio!... Ve ne supplico.... Fatevi coraggio!... Voi dimenticherete... Io dimenticherò...

TILDE — (*voltandosi di botto*) Ah? Saprete anche dimenticare?!

NINO — No... Dicevo soltanto per confortarvi. Vi vedo afflitta... Vi vedo desolata...

TILDE — Per voi, è un nonnulla ciò che è accaduto?

NINO — Per me?... Per me è un avvenimento straordinario!

TILDE — Ma ci pensate voi? Ci pensate?

NINO — Io ci penso.

TILDE — Noi non ci conosciamo che da quindici o sedici giorni. È enorme! E poi, chi siete voi? Chi siete? Siete un ragazzo.

NINO — Questo no!

TILDE — Si, si, un ragazzo, perchè un uomo alla vostra età non è che un ragazzo. E io mi sono lasciata prendere da voi così.., come un giocattolo.

NINO — Ma che giocattolo! Io vi amo.

TILDE — (*adiratissima*) Con una violenza da bambino impertinente e maleducato!

NINO — (*si mortifica sempre più e non osa guardarla.*)

TILDE — È inutile oramai che vi atteggiate a timidità. A chi volete darla a bere con quella faccia da seminarista?

NINO — Io non...

TILDE — Silenzio! (*Pausa*) Ah! io lo so quello che vorreste dirmi. Voi vorreste dirmi che non ce ne avete avuta colpa che per metà. Vorreste dirmi che se io vi avessi respinto con uguale violenza, che se vi avessi dato un pugno in un occhio, forse ora non avrei niente a deplorare. Con quella impudenza che vi distingue, sareste capace di dirmele queste cose: non è così? (*Breve pausa*) Ma parlate, Dio buono! Confermate, rettificate, negate, aprite la bocca per farne venir fuori una parola qualunque.

NINO — Mi avete detto: " silenzio! „

TILDE — Voi obbedite soltanto se vi torna conto di obbedire. Perchè non mi avete obbedito stamane?

NINO — Quando?

TILDE — Quando vi ho ordinato di non accompagnarmi fin qui; quando vi ho ordinato di lasciarmi almeno rientrar sola. Per la vostra cocciutaggine, avete voluto accompagnarmi sino all'albergo. Avete voluto introdurvi nelle mie stanze. Alle dieci del mattino, capite!

NINO — Capisco.

TILDE — Alle dieci del mattino!... In un albergo!... Voi tenete a sembrare un giovanotto? Ebbene, rispondete: s'è mai visto un giovanotto introdursi nelle stanze d'una signora alle dieci del mattino?

NINO — No... non s'è mai visto.

TILDE — Ne convenite, eh?

NINO — Ne convengo... perchè difatti non sono stato visto neanche io. Già, sino ad oggi Sorrento è come se fosse vuota. I villeggianti non sono ancora venuti. Ci sono dei forestieri; ma i forestieri...

TILDE — Non hanno occhi per vedere?

NINO — No, non li hanno. Li hanno, cioè, per vedere i panorami; ma voi non siete un panorama e neppure io. Intanto i forestieri di questo albergo, nel momento in cui entravamo, erano tutti sul terrazzo a sentir cantare, a guardar Napoli col cannocchiale, a contemplare il pennacchino del Vesuvio...

TILDE — E le persone di servizio?

NINO — Attraversando le sale e i corridoi non ne abbiamo incontrata nessuna.

TILDE — Tutto questo non attenua l'irregolarità del vostro procedere, non diminuisce le proporzioni del disastro. Dio! Dio mio! In un albergo!... In un albergo!...

NINO — Tuttavia, voi siete qui come in casa vostra. Avete il vostro appartamentino privato.

TILDE — Silenzio! Non sapete trovare una sola parola di vero conforto. Se almeno vi mostraste pentito di avermi trascinata così in basso! Ma niente! Voi non ne avete la coscienza. Da quel ragazzo che siete, avete appunto la crudeltà incosciente di certi ragazzi. Siete crudele, si, siete crudele: orribilmente crudele! (*Quasi piangendo*) Ah, poveretta me: che cosa ho fatto! che cosa mi avete fatto fare! (*Abbandona di nuovo la fronte alla spalliera del sofà col viso tra le mani, piagnucolando.*)

NINO — (*dopo essere stato qualche istante stupidamente indeciso, si getta d'un subito ginocchioni*) Ecco qua, lo vedete, sono in ginocchio. Io mi pento... mi pento di tutto... Che devo dirvi?... Sono un vero sciocco... Non so esprimermi... Ma vi accerto che il mio pentimento è sincero... Non mi sgridate più. Mi fa male. Mi fa molto male. E all'idea di avervi dato un dispiacere, non ci resisto. Via, Tilde... signora Tilde... signora Ricchetti... Ditela ora voi a me una parola di conforto.

(*Pausa*)

TILDE — (*ancora col viso tra le mani e la fronte sulla spalliera, con voce mite, quasi affettuosa*) Mi promettete di non farlo più?

NINO — Ve lo prometto.

TILDE — Mi promettete di essere obbediente,.. rispettoso?

NINO — Ve lo prometto.

TILDE — Non avete niente da soggiungere?

NINO — Sì.

TILDE — E allora soggiungete.

NINO — Vorrei essere sicuro...

TILDE — Di che?

NINO — Del vostro perdono.

TILDE — (*un po' scontenta*) Solamente di questo?... E sia. Contateci.

NINO — Ah! Grazie! Grazie! Grazie! (*Ginocchioni le si accosta, al-*

lungando le braccia e il collo) Come siete indulgente! Come siete buona! Come siete gentile! *(La circonda e la baciucchia nella foga della gratitudine.)*

TILDE — *(voltandosi irritata)* Ma che fate?! Siamo da capo?

NINO — *(desiste subito e resta immobile.)*

TILDE — *(con mutamento rapido e con uno slancio infrenabile)* Si, sì, siamo da capo *(gli piglia le mani)* e così deve essere, e non vorrei che fosse diversamente. Venite qua. Vicino a me. In ginocchio, no, no! Mai più in ginocchio. Voi non avete nulla da farvi perdonare.

NINO — *(levandosi con gioia franca e gioconda)* Davvero?

TILDE — Si, davvero.

NINO — *(sedendole accanto)* Ah! Quale felicità! Quale immensa felicità!

TILDE — *(commossa e festosa)* La mia bocca diceva una cosa e io ne sentivo un'altra. Sentivo di dover rimproverare me stessa e rimproveravo voi. Ma, dopo questa piccola crisi, per fortuna, sento di non dovere più rimproverare nè me nè voi. Che siate un bébé è certissimo. Che io sia un po' vecchierella al paragone vostro, è egualmente certo. Voi avete diciannove anni; io ne ho già ventotto. Eppure, che monta? Ci sono oramai e ci resto. Non voglio che vi pentiate. Non voglio che siate obbediente. No! Disobbeditemi sempre che ne avete l'impulso. È la vostra disobbedienza di bambino che mi ha liberata in così poco tempo; e nessuna astuzia di seduttore avrebbe potuto ottenere ciò che hanno ottenuto la vostra timidità e la vostra audacia. Oh! l'audacia del timido!... Che sollievo qualche volta per una donna!

NINO — Dunque, non mi proibite di amarvi? Dunque, mi amate? *(Stringendola fra le braccia)* Tilde! Tilde!....

TILDE — *(svincolandosi)* State attento: mi soffocate.

NINO — Comandatemi di star tranquillo, affinchè io abbia l'impulso della disobbedienza.

TILDE — Di già!?

NINO — Come " di già? „

TILDE — Non sarà passata che una mezz' ora da che mi avete così bene disobbedito...

NINO — Io vorrei disobbedirvi... ogni dieci minuti!

TILDE — Pazzo che siete! *(Con grazia tenera)* Ma adesso, bébé, sentite, vi mando via. *(Si alza)* Debbo provvedere a cento cose. Debbo riparare un po' al disordine della mia toilette... Debbo scrivere a mio marito...

NINO — *(alzandosi)* A vostro marito?!

TILDE — Avete dimenticato che ho un marito?

NINO — Sì, quanto ad avere un marito, va bene: passi. Ma, scrivergli! Proprio oggi poi!...

TILDE — È il meno ch'io possa fare per lui.
NINO — Non avrete nulla da dirgli.
TILDE — Gli scriverò di voi.
NINO — (*con un moto di timor panico*) No!
TILDE — Ho da preparare il terreno io. Questo ufficio sgradevole purtroppo spetta a me. Comincerò col mettervi in buona luce. Gli racconterò...
NINO — Quello che è accaduto?!
TILDE — Ma dove avete la testa? Gli racconterò che vi ricevo spesso, che vostra madre da Roma mi ha tanto pregata di esser gentile con voi: gli racconterò che siete venuto qui per divagarvi dopo aver compiuti i vostri studi... A proposito, bébé, quali studi avete compiuti?
NINO — (*con orgoglio*) Nessuno! Io voglio fare il letterato.
TILDE — Meglio! Dirò che siete qui per lavorare.
NINO — (*con ardore*) Per scrivere... un gran poema.
TILDE — In bicicletta?
NINO — Vicino a voi!
TILDE — In versi sciolti?
NINO — In tutti i versi!
TILDE — In tutti i versi, è un po' grave.
NINO — (*aprendo le braccia per abbracciarla*) Perchè vicino a voi, io non so, ma...
TILDE — (*difendendosi graziosamente con le mani protese*) La continuazione al prossimo numero.
NINO — (*malcontento*) Quando?
TILDE — Stasera.
NINO — Fino a stasera dovrò aspettare?
TILDE — Verrete un po' prima di sera. Verrete a veder tramontare il sole.
NINO — Ci sarà sempre da aspettar molto. Se il sole mi facesse il favore di tramontare a mezzogiorno...
TILDE — Ma bébé dev'essere ragionevole.
NINO — No, decisamente, quel " bébé " non mi piace.
TILDE — Piace a me, e basta.
NINO — Io crederei...
TILDE — (*interrompendolo*) Silenzio!!
NINO — E già: come di solito. Quando sto per dire qualche cosa di serio, " silenzio! "
TILDE — (*dopo breve pausa*) Vogliamo venire ad un accomodamento? Io vi chiamerò bébé, vostro malgrado, sempre che queste due sillabe carine mi verranno sulle labbra, e in compenso stamane v'invito a fare colazione con me.
NINO — (*con gli occhi luminosi*) Colazione con voi? Non a *table-d'hôte?*
TILDE — Qui, qui, soltanto con me, in questo salotto.

NINO — (*folleggiando*) In questo salotto?! Come due sposini?!... Come due sposini in tutto e per tutto?!... Io griderò per le vie la mia gioia.

TILDE — Prima di gridarla per le vie andrete a vestirvi correttamente. Non crederete che in questi arnesi si possa far colezione con una signora. E poi, un uomo in costume da ciclista rassomiglia sempre un po' a una donna travestita da uomo.

NINO — Io rassomiglio a una donna?! Vado subito a mutare d'abito.

TILDE — Attento nell'uscire! Che i camerieri non vi vedano.

NINO — Un'idea! Esco dalla finestra. Scavalco il parapetto e con un salto me la svigno pel giardino, dove non c'è mai un'anima viva.

TILDE — No, no, potreste cascar male.

NINO — Siamo quasi a pianterreno e sotto la finestra c'è anche un arancio che può aiutarmi con i suoi rami.

TILDE — No, bébé, avrei paura. Lasciate stare la ginnastica. Piuttosto... facciamo la spia. (*Va alla porta a sinistra. Apre. Sporge la testa al di fuori. Indi a voce bassa*) Il cammino è libero. Profittate.

NINO — (*prendendo il suo berretto*) Arrivederci.

TILDE — (*stringendogli la mano*) Arrivederci. Presto, non perdete tempo.

NINO — (*indugiando*) Neanche un bacio?

TILDE — Per carità! Con l'uscio aperto!

NINO — Vi avverto che dopo colezione vi disobbedirò molto.

TILDE — Quanto vorrete!

NINO — (*fa per baciarla.*)

TILDE — (*si scansa con severità.*)

(*Nino esce*)

TILDE — (*chiude la porta. Resta un po' pensosa. Poi, scacciando le preoccupazioni, ha un gesto come per dire: tanto, è fatta! — Respira ed esclama:* Ah si! N'era tempo!

(*Tocca il bottone del campanello elettrico.*)

(*Alla porta a sinistra si picchia discretamente.*)

TILDE — Avanti, avanti.

(*entra un cameriere dell'hôtel.*)

TILDE — La colezione, a mezzogiorno. Per due.

IL CAMERIERE — In sala da pranzo?

TILDE — No. Quando è l'ora, porterete qui una piccola tavola bene apparecchiata.

IL CAMERIERE — Sta benissimo. (*Esce.*)

TILDE — (*volta la chiave dell'uscio ed esce a destra.*)

(*Dopo qualche istante, si vede comparire la testa di* Nino *di là dal parapetto della finestra. Poi sul parapetto se ne vedono le mani e le braccia. Poi mezza la persona. Egli scavalca, ed eccolo un'altra volta dentro. Si toglie il berretto. Si avanza timoroso. Come pentito torna indietro. Ci ripensa. Torna ad avanzarsi. Va per picchiare alla porta a destra. Riflette che sarebbe sconveniente. Desiste. E risolutamente siede.*)

TILDE — (*entra, ancora intenta alla sua toilette, mettendosi una cintola o annodandosi un nastro. Alzando gli occhi e vedendo Nino, ha un sussulto*) Ancora ? !

NINO — (*si drizza di botto.*)

TILDE — Ma, se ho chiusa io stessa la porta con la chiave !... Per dove siete entrato ?

NINO — No... io non sono entrato.

TILDE — Non siete entrato ? !

NINO — Non sono entrato per la porta, ecco.

TILDE — (*indicando la finestra*) Vi siete arrampicato per i rami dell'arancio ? !

NINO — (*col capo fa cenno di sì.*)

TILDE — Come uno scimpanzè ?

NINO — (*fa un altro cenno affermativo.*)

TILDE — (*compiaciuta e nondimeno ostentando severità*) Ma io dico : non vi pare che, in fin dei conti, sia un po' troppo ?

NINO — Per non compromettervi...

TILDE — S'era però stabilito che sareste andato al vostro hôtel per mutare d'abito e che sareste venuto a colezione in forma ufficiale.

NINO — Per non compromettervi...

TILDE — E dàgli. Com'è che credete di non compromettermi con queste pazzie ?

NINO — Nessuna pazzia, Tutt'altro ! Ho dimenticato nella vostra stanza da letto... il cosino...

TILDE — Che cosino ?

NINO — La targhetta che avevo qui all'occhiello della giacca : il distintivo del Touring-club. Ricordate ? Me l' avete fatto togliere perchè... in quel momento... vi dava fastidio : urtava non so dove.

TILDE — Avreste potuto riprenderlo più tardi il cosino.

NINO — E se qualche cameriera l'avesse trovato nella vostra stanza ? Non era forse una compromissione ? Voi non appartenete mica al Touring-club.

TILDE — Approvo la vostra scrupolosità ; ma non c' era da allarmarsi per questo.

NINO — Posso andare a riprenderlo ?

TILDE — Andateci.

NINO — Non sarebbe meglio andarci insieme ?

TILDE — Ah no ! Ah no ! Ci andate solo. E alla svelta !

NINO — (*rassegnato*) Alla svelta. (*Esce lentamente dalla sinistra.*)

TILDE — (*tra sè, sorridendo*) Santa pazienza !

(*Un silenzio*)

TILDE — Avete trovato ?

NINO — (*dalla stanza attigua*) Sì.

TILDE — Sia lodato il cielo ! (*Aspetta. Ma Nino non si decide a lasciare

quella stanza. Ella gli grida:) Io vorrei sapere che diavolo fate lì dentro.

NINO — (*come sopra*) Odoro.

TILDE — Ma che cosa odorate?

NINO — Tutto.

TILDE — (*in tono di comando, battendo un piede a terra*) Venite qua! Venite subito qua!

NINO — (*entra, quasi continuando ad annusare ed estasiandosi.*)

TILDE — Ingordo!

NINO — Invece io... mi accontento di quello che trovo.

TILDE — Ma questo non è trovare: questo è saccheggiare. Starete fresco in avvenire!...

NINO — Perchè? Mi spaventate.

TILDE — Quando non sarò più sola, non potrete essere invadente come siete adesso, non potrete dar la scalata alle mie stanze, non potrete cacciare il naso... dove vi pare e piace...

NINO — Io mi auguro, intanto, che vostro marito non ci venga in campagna.

TILDE — E in città, non vivo forse con mio marito e con la mia sorellina? Senza contare la zia marchesa che abita nel medesimo palazzo. Addio follie! Addio libertà!

NINO — No, no, vi prego: non ci voglio nemmeno pensare!

TILDE — Saremo obbligati ad amarci con prudenza, con parsimonia...

NINO — Mi fate venire i nervi, signora Tilde. Tacete!

TILDE — E poi pretendereste che non vi si chiamasse " bébé „

NINO — (*nervosissimo*) Sono più uomo di tanti altri e non merito questa offesa! Voi volete tormentarmi... Addio, addio!... (*Si avvia per uscire.*)

TILDE — Ma non siate davvero così bambino quando io tocco un argomento su cui è più che necessario intenderci.

NINO — (*si ferma.*)

TILDE — (*rifacendolo*) " Sono più uomo di tanti altri „! Se lo siete, mettete i capriccetti da parte e guardate con serietà la situazione in cui ci troviamo. Noi non potremo aver pace che a condizione di rassegnarci a qualche sagrifizio. Io adoro la vostra gioventù. E giacchè ho spezzati i freni, piacerebbe anche a me un po' di spensieratezza. Ma come si fa? Non ci sarà permesso. Bisognerà essere accorti, bisognerà disgraziatamente ricorrere alle piccole viltà, alle finzioni, all'astuzia. Voi non siete astuto. Imparerete. Prima di tutto, per esempio, avrete cura di affiatarvi con mio marito.

NINO — (*col broncio*) In che modo?

TILDE — Fingerete... d'avere le sue idee, i suoi gusti, le sue opinioni, le sue abitudini...

NINO — E così...?

TILDE — Così, a poco a poco, conquisterete la sua amicizia.

NINO — Io non ci tengo.

TILDE — Sarà increscioso. Sarà increscioso per voi come per me, sarà perfino disgustevole, ma dovete diventare amico suo. È il metodo migliore. É quello adottato da tutte le persone per bene. E poi, nel caso nostro, che ci sarebbe di più pratico? Voi vorrete vedermi il più spesso possibile. Voi vorrete essere sempre sulle mie tracce. E dunque? Se riuscirete ad appiccicarvi al soprabito di mio marito, il problema sarà risoluto.

NINO — (*tuttora imbronciato*) Mi ci appiccicherò.

TILDE — E avrete raggiunta la perfezione del metodo quando sarete la sua ombra, quando sarete la sua eco, senza esitazioni, senza paure...

NINO — Sarò tutto quello che volete, ma dentro di me, io l'odierò! Già, me lo immagino. Deve essere un uomo insopportabile.

TILDE — È un uomo piuttosto simpatico, invece.

NINO — (*astioso*) Anche simpatico?

TILDE — Il suo torto è di avere cinquant'anni.

NINO — (*seccato*) Ah, non è mica un vecchio.

TILDE — A vederlo, no.

NINO — " A vederlo, no „ E poi?...

TILDE — E poi... lo è.

NINO — Me lo dite per non addolorarmi.

TILDE — Ve lo dico perchè è la verità. E credete che io sarei sdrucciolata così se fossi stata ancora veramente la moglie di mio marito?

NINO — (*sorpreso, rianimandosi*) Come, come?... Fra voi e lui...?

TILDE — Fra me e lui il matrimonio non è oramai che... una conversazione.

NINO — (*con subitanea gaiezza*) Una conversazione!?

TILDE — Vi mettete in allegria, adesso?...

NINO — Ne gioisco. Io non speravo tanto. É bellissimo, parola d'onore!

TILDE — Voi gioite delle sventure altrui; ma non si sa mai!...

NINO — Cioè, un momento... spiegatevi.

TILDE — L'uomo, Ninetto mio, è una *bôite à surprises*. Ogni volta che si apre questa *bôite*, si ha una sorpresa. Viene poi un giorno in cui la si apre e non vi si trova... più niente. E quella è la sorpresa finale.

NINO — (*protestando*) No, no! Non facciamo confusioni...

(*Si ode picchiare alla porta.*)

Roberto Bracco

ELOGIO DELL'OPERETTA

Al conspetto della salma di Giacomo Offembach il Delaunay recitava un' ode dalle vicende della vita e dell' arte del maggiore operettista francese inspirata a uno fra i più assidui collaboratori e fra i più solleciti amici di lui: il Meilhac. Qualche strofa:

Est il un seul coin sur la terre
Où son nom ne soit pas connu?
Dans l' un et dans l' autre émisphère
Est il un village perdu,

Une bourgade abandonnée,
Où sur quelque vieux piano
On n' ait dit l' Evohé d' Orphée
Et l' amour de Fortunio?

Muse infaticable et feconde,
Les airs joyeux qu' il écrivait
S' en allaient à travers le monde
Et le monde les répétait.

Il Meilhac avrebbe potuto fare migliore opera di versi, tentare più alta poesia, investigare nella storia e, anche, spingersi nell'estetica, ma elogio più schietto più preciso più prezioso non poteva trovare.

Ma questo elogio, questa constatazione della facile e non effimera diffusione dell' opera Offembachiana non sono parimenti adattabili a

quasi tutte le operette dei predecessori dell' Offembach, a molte scritte dai contemporanei di lui, a qualcuna dell' ultimo ventennio del secolo scorso? Certo, non solamente l'Offembach ha visto in rapido giro di anni il corso trionfale dei suoi lavori, non solamente le sue operette hanno avuto migliaia di rappresentazioni; ma pur oggi i publici, sicuri di giocondarsi, affollano i teatri ove qualche ben organizzata compagnia di artisti riproduca oltre le operette dell' Offembach quelle del Lecocq, del Planquette, del Ionas, per nominare solamente i maggiori. Pure, l' ostilità di numerosi ed autorevoli critici fu, in ogni tempo, aperta e acre.

Chi tenta la critica dell' operetta, esaminandola nel complesso e nei singoli esemplari, agevolmente trova argomenti validi a ricostringerla entro confini precisi, non certo a distruggerla affatto, biasimandone la ragion di essere e la forma: già una non so quale intima simpatia quasi induce il troppo rigoroso e arcigno critico a indulgere e a non richieder troppe cose. Contro l' operetta si levò, spesso, la voce dei critici e degli storici della musica — di quei pochi storici che la menzionarono — i quali aspersero irosamente di amare osservazioni le loro pagine, e, spesso, in vero, le loro discussioni furon fuori di posto: codesti severi non notarono, certo, alcune pregevolissime doti contenute nelle operette del periodo aureo, e non considerarono l'ambiente storico nè il momento lirico. È, pertanto, giusto il prevenire il dilagare il confondersi lo sperdersi di questa forma d' arte, che potrebbe avere durevole vita, e che già a settanta o a ottant' anni, langue, imbastardita e rammollita, per avere voluto rimuovere gli originali confini, logicamente messi dall' evoluzione delle consimili forme d' arte e dai tempi.

L'operetta, è noto, sorse, crebbe e si spense in quel torno di tempo che comprende l' origine dell' opera comica francese — la quale il Monsigny delineava, nel '70, con il *Disertore*, avendo a compagni il Duni, che dalla natia Basilicata traeva a Parigi, vivaio di arte, il Philidor e il Grety, affaticato a torno il *Riccardo cuor di leone* — comprende, dico, l' origine e lo sviluppo dell' opera comica francese, addimostrantesi in simultanee forme ogni dì più ardite e più complesse, fulgidi riflessi del genio e del sapere musicali italiani. Il popolo avea le sue *chansons*, antica eredità: fra breve non doveva più accontentarsene, ma chiedere, consentendo i tempi, una più completa forma teatrale, esclusivamente sua. L' operetta si è svolta, dunque, in linea parallela alla grande opera comica, risentendone l' influsso. È l' epoca di una maravigliosa fioritura della musica in Francia: vivono, in un periodo di circa cento anni, in quasi tutto il secolo testè scorso, cento musicisti che hanno preclare doti di originalità e di adattamento, anche in continuo scambio fecondo di risultati, con i musicisti stranieri, i

quali non son già all' inizio, ma hanno un teatro quasi completamente organizzato.

Per la storia e per la musica i tempi sono maturi. Vienna, conciliando lo spirito classico, specialmente tedesco, severo solenne, triste investigatore, con lo spirito italiano, gaio vivace movimentato, ha già, negli ultimi anni del '700 e nei primi dell' '800, fatto fiorire Haydn Gluch Mozart. Improvvisamente la musica sboccia in tutt' i paesi. La rivoluzione rugge: l' Enciclopedia compie in Parigi le innovazioni musicali iniziate a Vienna. Non altrimenti fiorì la pittura italiana allor che la Rinàscita portò in ogni intelletto la rivoluzione. S' agitano le coscienze, si studia, si crea: i cervelli funzionano disperatamente. L'arte fiorisce maravigliosamente. Fu allora che Beethoven scrutò, accigliato, l' anime umane: allora Mendelsshon e Weber parlarono alle folle: per la nuova gente Meyerbeer apprestò opere, per la nuova gente concitata, scrisse musiche temprate come l'acciaio: più tardi, anche Verdi, incitato e fervido, inonderà l' anime di fremiti, e anche Berlioz, il " folle „ Berlioz, ruggirà e chiederà sterminate falangi orchestrali: tutto per la nuovissima gente.

E il popolo? il popolo francese che avea provocati tutti i fiammanti avvenimenti, che a essi avea partecipato, che avea nel sangue l'essenza del maraviglioso movimento, voleva celebrare, borghesemente, la tranquillità per poco tornata: esso alla grande arte, che allora fioriva, non era ancor preparato: le porte dei maggiori tempj d'arte erano chiuse alla moltitudine; l'arte, la grande arte, era inaccessibile alla folla, che avea trascorsa la vita tra fucili, tamburi, marescialli e ghigliottine: la folla, prima di abbeverarsi alle pure fonti, vuol giocondarsi a suo piacimento co' vaghi suoi modi, vuol dieci minuti di baccanale, breve riposo: canterà, griderà, riderà. Ogni francese avea in trent'anni vissuto dieci capitoli di storia europea: ora, bastava. Che può fare il popolo di tutti quegl'illustri personaggi che han ripieno di loro gesta mezzo mondo, e han messo sotto sopra, con varii pretesti, la Francia? è ora di finirla: passino al palcoscenico, a millantarsi, sculettando sur un " quattro tre „. Tutti quei cospiratori che hanno interrotti i più placidi sonni con le loro schioppettate esplose dietro le barricate? via in iscena, a cantare in coro, e a rinculare, paurosi, davanti a un topo! E la republica? Ma la republica ha molti difetti! — dirà Lange in *Madame Angot* — via, un' agile strofetta e faccia ridere un poco!

E nella contingenza, a canto a gli illustri poeti sorse, espressa dal seno del popolo, una plejade di poeti — erano gli autori delle strofette cantate ovunque. E a canto agli illustri musicisti sorse una falange di esigui musicisti — erano essi che scrivevano, per le strofette, quattro note alla buona. Poeti e musicisti hanno facile vena briosa spigliata: escono dal popolo: ne sanno i gusti, ne hanno i sentimenti. Ed il *couplet* è fatto, per l' occasione, e Parigi tutta lo ripete. Ma è ancora ben poca cosa il *couplet;* il crocicchio della via è angusto per la folla

accalcantesi ed è discordante il coro non ammaestrato. Un poeta rivede i versi del poeta popolare e aggiusta tre o quattro canzoni in un libretto: un musicista adatta la frase e il ritmo del *couplet* cantato ieri, nella via, alla romanzetta cantata, oggi, da un'artista: un coro ripete, in facile consonanza e in misura, i motivi: un' orchestra accompagna con il più semplice accompagnamento di chitarra; un caricaturista riproduce un personaggio noto: al fondo storico del libretto s' intreccia un fatterello: una sostituzione di fidanzata o un tutore beffato o un vecchio don Giovanni gabbato. Il " genere „ riscuote l' universale plauso.

Ormai, le operette, caricatura satira parodia, non si contano più. Cinque o sei teatri parigini ospitano solamente operette: la ***Renaissance***, le ***Variétés***, le ***Nouveautés***, e talvolta, anche il ***Palais royal.*** S' allestisce un' apposita scuola di artisti. Il quarto d' ora è veramente splendido.

Quelle operette hanno, al certo, qualche virtù: innanzi tutto, hanno il pregio dell' opportunità: hanno un' intima vita gaia, hanno un che di movimentato. Se non è difficile nè anche è facile cosa per un musicista trovare svelte linee musicali come quelle onde sono ricche le operette di Offembach di Lecocq di Hervè di Ionas di Planquette: questi musicisti hanno innata la virtù di creare frasi tenui sì, ma ricche di moto di brio di espressione e anche di umorismo, e, com' è noto, specialmente l' umorismo è malagevole e quasi impossibile a rendere in musica: solamente pochi vi riuscirono e molti illustri fecero opera meschina. La forza di resistenza, la rapida e non effimera diffusione — ancòr oggi e per lungo tempo ancòra in ogni angolo di terra, specialmente ove non sia una compagnia d' operette, saran suonati, sur un vecchio Boisselot, i ***couplets*** della ***Belle Hélène*** dei ***Brigands*** e della ***Figlia di Madama Angot*** come saranno anche suonati " La donna è mobile „ " Tu che a Dio spiegasti l'ali „ e " Pace, mio Dio! „. – attestano che di forti doti debbano essere pervase almeno le più note operette.

Pure, molte storie della musica non dedicano nè anche un rigo all' operetta. Berlioz, in un acido e velenoso suo ***feuilleton*** sul ***Barkouff*** di Offembach non designò il teatro ov' era rappresentata l'operetta come avrebbe fatto per un luogo innominabile per pubblico pudore.

Nella maturità l' operetta fu presa da delirio: volle spingersi audacemente nell' opera comica, smarrì la ragione, perì.

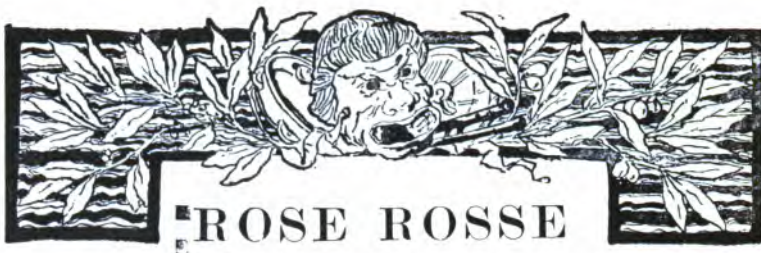
Forse, i tempi presenti, placidi, calmi, – l'ora che volge, vorticosa, affannosa sol per una speciale categoria di gente, ma indifferente per il borghese che al teatro, all'opera d' arte preferisce il ***baccarat*** e l'ozioso vagabondaggio, unici esercizii nei quali possa esperimentarsi il magnifico suo analfabetismo, — l' attuale situazione politica fatta di scandalucci, di piccoli rimescolii, di rivoluzionari che non pungono oltre

l' epidermide la folla assonnata e sbadigliante, non possono fornire argomento alla caricatura teatrale, all'operetta. Le cento congiure di don Carlos non avranno il loro Offembach, nè l' affare Humbert avrà il suo Planquette.

Ma ancora altre cagioni nocquero all' operetta: l' eccesso di fiducia degli operettisti in loro stessi avuto; la loro pertinace ostinazione nel voler comporre e rifoggiare altre e tante *Chansons de Fortunio*; la loro presunzione che siano necessarii un' *ouverture* o anche una sinfonia, un concertato e qualche fuga, il balletto, la pornografia e il cinematografo: l' audacia di centinaia di operettisti improvvisati, privi di originalità e di gusto, vili imitatori; il trionfo del *cafè-chantant*, nella sua gloria rappresentante la nuova generazione, che chiede la somministrazione di mostarda e di pepe in forma di visione di gambe et similia delle canzonettiste.

Sì che la classica operetta è definitivamente spenta. Operettisti ce ne saranno ancora per lungo tempo, ma il loro lavoro s'atteggerà ad altre forme d'arte, rasentando l'opera comica con varia fortuna: fin'ora, dall' 80 in poi, non s' è visto che rifacimento. Musicisti fischiati per opere serie passano all' operetta: certo qui stan meglio a posto, e i ritmi e le frasi non ne scapitano affatto. La semplicità massenettiana, presa per modello, si riduce nella genuina povertà di note degli operisti imitanti e degli operettisti. Solo qualche francese riesce, oggi, in una larvata forma d' opera comica — ciò che non è operetta.

Molto probabilmente l' operetta non rivivrà mai più. Certo, essa è stata sepolta con tutti gli onori, perchè quando il Delaunay. ebbe finito di recitare l'elogio funebre all'Offembach e all'operette un tenore accompagnato dall'organo, cantò il *Dies irae* e l' *Agnus* adattati ai *Contes d' Hoffmann*, e l' *Offertorio* adattato alla *Chanson de Fortunio.*

Andrea della Corte

ROSE ROSSE

DRAMMA IN 4 ATTI

PERSONE

Marussi
Lucrezia
MAMMA **Simona**
Gustavo
Basilio Rota
Lisetta, CAMERIERA
UN RAGAZZETTO

A Napoli. Epoca attuale

A Gaspare Di Martino

ATTO QUARTO

Il salotto di Lucrezia — È un salottino " nuovo stile „ chiaro, sbiadito, pieno di ninnoli, di cosettine e mobilucci graziosi — A sinistra, un uscio conduce subito alla stanza da letto di Lucrezia — un altro uscio, in fondo, mette in comunicazione il salotto col resto dell'appartamento.

È sera — Il salotto è illuminato elettricamente. Due figurine in bronzo, affisse ad una parete - lunghe, contorte, con le braccia magre, modellate male - gettano luce intorno dalle lampadine incandescenti.

In casa si è già pranzato - si è fumato - chiacchierato. Ora, LUCREZIA è in camera da letto per completare il suo abbigliamento. — È una serata di movimento — LUCREZIA, MAMMA SIMONA e GUSTAVO, vanno al San Carlo — Sono gli ultimi momenti — È un gran da fare — GUSTAVO è uscito in cerca d'una vettura, ma deve subito tornare.

MAMMA SIMONA, *intanto, domina da padrona il salotto - È pomposamente vestita — scollata, imbellettata, con la parrucca più gialla nella luce - Quell' abito di raso, luccicante, ha una frittella enorme sul davanti - Ma, tant' è:* MAMMA SIMONA *non ci bada - è tutta intenta, sbuffante, affaccendata, per infilare i guanti che non può ben calzare.*

SIMONA

(*finalmente, impazientita*) — Ah.. Giurabacco! L' ho detto io.. Stretti!.. Lo dicevo io!.. Ho le mani corte e grasse!.. Così mi ha fatta la mia mamma!.. Ora si scuce.. giurabacco... si scuce.. Patatrac!.. No.. Non si è scucito.. Auff!..

LA VOCE DI LUCREZIA

(*dalla stanza a sinistra, ridendo*) — Oh.. con chi l' hai... cosa mastichi.. Brontolona!

SIMONA

I guanti.. giurabacco.. Ne hò infilato uno, Lucrezia.. Ho la mano stroppiata.

LA VOCE DI LUCREZIA

Vacci senza..

SIMONA

(*subito, indignata*) — Brava! al San Carlo?! senza guanti!? Sei pazza!..

LA VOCE DI LUCREZIA

Che orrore!... (*ride*)

SIMONA

A costo, guarda, di stroppiarmi anche l'altra mano! — (*infila incaponita l' altro guanto*).

Un silenzio.

LA VOCE DI LUCREZIA

Di'.. Simona.. Gustavo è tornato con la vettura?

SIMONA

No - non ancora - non è tornato. — Se vuoi, ci mando Lisetta.

LA VOCE DI LUCREZIA

(*subito*) - No, no, carina - Lisetta no - Lisetta mi serve.

Odesi LUCREZIA *andare e venire rumorosamente nella stanza attigua, canticchiare, parlare con* LISETTA, *aprire e chiudere cassetti.*

SIMONA

(*dopo un momento*) — Oh.. che fai?.. Sei pronta?

LA VOCE DI LUCREZIA

A momenti.. Sono gli ultimi ritocchi...

SIMONA

Ma perchè così di fretta... Santodio!... Si è appena mangiato... Ho ancora il boccone in gola!.

LA VOCE DI LUCREZIA

(*vivamente*) — E tu calmati... oh bella.. chi ti obbliga? — Io vado prima — Smonto al *Vittoria* — Ho da fare — Verrete a piedi.

SIMONA

A piedi!. Dio signore... a piedi! (*è desolata*).

LUCREZIA

Che orrore... eh?.. che orrore... (*ride ancora*).

SIMONA, *intanto*, *ha potuto calzare l'altro guanto* - *Entra* GUSTAVO *improvvisamente dall' uscio di fondo — É aggiustato — ha la barba fatta - è vestito di nero - ha l'aspetto signorile.*

SIMONA

(*subito*) — Ah.. bravo... La vettura.?

GUSTAVO

(*ansimando*) — Giù..

SIMONA

Hai detto di calare il mantice?.

GUSTAVO

Ho detto di calare il mantice — (*respira con fatica*) — Ho fatto le scale di fretta... (*si toglie il cappello*) — Lucrezia?.

SIMONA

É pronta — (*va accanto all' uscio a sinistra e grida*) - Gustavo è tornato! - La vettura aspetta!

LA VOCE DI LUCREZIA

Ah.. bene... aspetti... Ora vengo...

SIMONA

(*tornando — con una smorfietta*) — Sai, carino.. sai, Mimì.. andremo a piedi.. Così conciati a piedi!. Contavo sulla vettura.. ora l'effetto è mancato!. È uno scombussolamento - Lucrezia si ferma al *Vittoria* — Oh, perchè ridi?..

GUSTAVO

Rido.. caspita.. Già i guanti?! Ti guardo.. Lasciati guardare.. Ora sei in luce.. Ora ti vedo meglio... Che lusso!. che corazza!. color burro!.. Sei un fenomeno!. (*Ride*).

SIMONA

(*compiaciuta, pavoneggiandosi, riguardandosi*) — Vedi.. vedi...

GUSTAVO

(*improvvisamente, indicandole l'abito*) — Ahi!.. una frittella!...

SIMONA

(*smontata*) — Nossignore !. non è frittella..

GUSTAVO

Ah, già.. una lacrima.. È il passato !. (*ride*) - ah ah.. Un vestito e il suo passato !..

SIMONA

(*seria*) — Se ti dicessi la storia di questo vestito, mio caro!. (*sospira*) — Va là, va là.. si ha un bel canzonare... Le combinazioni sono tante.. ma sono anche tristi, certe volte, mio caro — Ho dovuto allargare la vita, però...

GUSTAVO

No, no.. per carità.. non mi raccontare.. Oggi ho la vena allegra..— Dimmi, piuttosto.. (*Ride*).. quel neo.. briccona !.. te lo sei appiccicato..?

SIMONA

(*subito*) — Neo ! ? quale neo ?..

GUSTAVO

Dietro.. lì.. sulla spalla..

SIMONA

(*risentita*) — Non burlare... stupido!... quello è un segno... un maledetto segno.. È stato un vescicante.

GUSTAVO

(*allegrissimo*) — Ah.. ah.. un vescicante !..

SIMONA

(*preoccupata*) — Si vede ?.. di'.. si vede ?.. Mi secca se si vede..

GUSTAVO

No, no.. che !.. Non si vede... anzi, stai, benissimo, te lo assicuro, stai benissimo (*seguita a ridere*).

SIMONA *è corsa allo specchio in fondo; si volta, si torce, si guarda contrariata.*

LUCREZIA

(*dall' uscio, rumorosamente, nel fruscìo della lunga veste*) — Lisetta... metti a posto... chiudi i cassetti... poi spegni... mi raccomando — (*ora si mostra - si allaccia un guanto - ha un ventaglio di piume - è scollata - di bianco - elegantissima - e sorride*) — Pronta, caro Gustavo.. come vedi.. pronta !..

GUSTAVO

(*subito*) — Ah!.. un momento !.. (*l'arresta col gesto*) — No... no... così...

ti prego.. non moverti!.. così... un momento!.. *(piega il capo - l'osserva da conoscitore esperto)* — Stupenda! Magnifica!.. Scicchissima!

LUCREZIA

(*s' inoltra, sorride*) — Burlone!.. Via.. smettila...

GUSTAVO

(*con la mano avanti, come per solennità)* — Lo giuro... lo giuro... lo giuro.. (*Le va incontro*) - Ah, quel greco!.. Dio gli dia lunga vita!... Quel greco!..

LUCREZIA

Bada.. non dirne male - rispetta gli assenti - Ringrazia il tuo Dio.. Ringrazia la sua gita a Bari — (*ride*).

GUSTAVO

È simpaticissimo, anzi... Chi ne dice male?.. E, senti, pare gli sono simpatico anch' io - (*si arriccia i baffi*) - Oh, si va d'accordo sì... non dubitare - Ieri siamo stati sino a Posillipo insieme — Ha delle idee... caspita! — Pare voglia utilizzarmi.. Ma che giocatore!.. Ma che occhio!.. Ma che mani leste!.. - Conosce tutte le case di gioco - Insomma: un uomo di mondo.

SIMONA

(*desolata - tornando dallo specchio,* — Lucrezia.. sai.. mi si vede il segno... mi si vede troppo.. Come fare.. come fare.

LUCREZIA

Il segno?... ah... ah... (*ride*) — Simona... non ti allarmare... per così poco.. È buon segno!.. credimi..

SIMONA

No, no.. non ridere.. io ci piango.. vedi.. Un po' di cipria, forse... sì, sì.. un po' di cipria... C'è Lisetta?..

LUCREZIA

Sì - c'è Lisetta.

SIMONA

(precipitandosi) — Lisetta.. figliola.. viscere mie.. aiutami.. (*è sparita*).

GUSTAVO

(*ridendo*) — Aiutala.. Lisetta.. aiutala...

Un silenzio.

LUCREZIA

(*si è allacciato l'altro guanto*) — Dunque, siamo intesi - Tu vieni con Simona - Il palco lo sapete - Terza fila - Numero tredici.

GUSTAVO

(*dopo un momento, accigliato*) — Perchè vai al *Vittoria?*.. di'.. di'.. perchè vai al *Vittoria?*.. Voglio sapere perchè vai al *Vittoria.*

LUCREZIA

(*subito*) — No, no, carino.. I nostri patti li sai - Non voglio gelosi - Se ti conviene.. bene; se no.. *marche*!.. È stabilito - ti piace?..

GUSTAVO

(*la guarda*) — Mi piaci... sì... mi piaci - Sei crudele. ma mi piaci — (*la respira inebbriandosi - le afferra una mano - l' attira*).

LUCREZIA

No.. no.. bada... mi sciupi..

GUSTAVO

Io ci perdo la testa - lo sai che ci perdo la testa! - (*le bacia la mano sul guanto*) — Sei nata per dannarmi! — (*lascia la mano*).. Tant' è.. me l' hai detto una volta che sei nata per dannarmi.

LUCREZIA

Quella volta.. era un' altra cosa.. È passato il tempo...

GUSTAVO

É passato un mese..

LUCREZIA

Allora era Marussi.. (*sospira*) — Povera Marussi!..

GUSTAVO

(*vivacemente*) — No - è stato il suo bene.. ci ho pensato tanto.. ero il suo male io — (*si allontana un poco*).

LUCREZIA

(*pensierosa*) — Povera Marussi.. Non ha capito la vita.. è stata sempre così... anche quando rideva. (*si muove - va allo specchio*).

GUSTAVO

(*con calore, seguendola*) — Perchè!?.. Anzi!. L' ha capita benissimo - L' ha capita a suo modo - Ora è contenta - Ci è riuscita — L' ho lasciata tranquilla — Ho agito in coscienza - So che lavora.
Pausa.

LUCREZIA

(*allo specchio - gridando*) — Lisetta... la mantellina.. il velo...

GUSTAVO

(*alle spalle, subitamente acceso*) — Sei tu che mi trascini.. La mia dannazione sei!.. La tua carne.. il tuo bacio... Bada; hai promesso dopo il teatro... (*La bacia convulso sulla spalla nuda*) — Voglio perdermi... sì... che importa..? se mi bruci... mille volte voglio perdermi.

LUCREZIA

Bada...

Entra LISETTA *che si è fatta annunziare a tempo da una prudente tossettina — ha la mantellina e il velo nero di pizzo.*

LUCREZIA

Ho fatto tardi... con le chiacchiere...

LISETTA *l'aiuta a vestire la mantellina, le aggiusta il velo intorno al collo.*

LUCREZIA

Non aspettarmi, sai... Verrò tardi.

LISETTA

No, no - posso aspettare benissimo — ho da fare. (*Sorride*) - Scrivo all'innamorato... È un secolo che non gli scrivo.

SIMONA

(*precipitandosi dall'uscio; con la voce alta*)—Salva!. guardate.. Salva!...

GUSTAVO

(*ridendo*) — Ah!.. in nome di Dio.. Salva!..

LUCREZIA

(*è conciata*) — Ecco.. ora vado - (*sorride - sull'uscio in fondo si ferma*)— Ci vediamo a teatro - Fate il vostro comodo — La casa é vostra - Lisetta è vostra - io.. non sono vostra - (*manda baci sulle dita*) - A te.. a te.. anche a Lisetta..

SIMONA

(*subito*) — Aspetta!. Marcia Reale!. (*accentua, battendo le mani, le prime battute della marcia; poi, a squarciagola*) — Viva Karagiopulos!..
(*Ridono*)

LUCREZIA

Vecchia pazza!... (*è sparita*).

LISETTA *la segue.*

GUSTAVO

(*dopo un momento*) — Facciamo dunque il nostro comodo.. Ah, la voluttà d'una poltrona comoda!.. (*si è gettato comodamente sopra una poltrona - allunga le gambe - caccia l'astuccio delle sigarette - accende una sigaretta*).

SIMONA

Sai cosa? Facciamo il nostro comodo - (*va al tavolino dove è il servizio dei liquori*) — Il mio cognac.. anche dopo pranzo.. è sempre un aperitivo (*si versa e beve*).

GUSTAVO

Bada.. non baciarmi, dopo - (*Ride*).

SIMONA

Sì!. che pretesa!. figurati!.. (*si muove*) — I miei baci.. se mai.. oggi li manderò al tenore — Sono fatta così.. amo i tenori.. sono nata per i tenori — (*è impaziente*) — Purchè non si faccia tardi.. Dio mio... non vorrei perdere il principio.. — Quando vado a teatro, voglio vedere accendere i lumi.

GUSTAVO

(*canzonandola*) — Ma, no.. ma, no.. provincialona!.. Ti sei messa i guanti.. levateli... hai tempo...

SIMONA

(*con impeto*) — Levarmi i guanti!.. Sei pazzo!... Ci ho durato tanto!. no, no, carino - Mi levo le calze, magari.. ma i guanti no, se ti piace — (*gli è dietro, alle spalle, gli alliscia il collo*).

GUSTAVO

Lasciami fumare..

SIMONA

Che aria!..

GUSTAVO

Lasciami fumare..

SIMONA

Sembri un signore, sai?.. (*sorride*) — L'ho sempre detto che avevi l'aria del gran signore — Eri fuori di posto.. questo, si.. Ora stai bene — Era la cornice che ti mancava.. Lo dicevo io.. la cornice — (*lo bacia sulla testa*) — Dio ti benedica .. (*si sente intenerire*) - Dio ti dia sempre del bene.. perchè lo meriti.

GUSTAVO

No.. no.. per carità.. Mi commuovi.. non mi intenerire.. (*Ride - si alza*).

LISETTA

(*dall'uscio in fondo*) — C'è una donna sull'uscio... che so.. non ho capito.. dice che deve dire una cosa..

GUSTAVO

Ma chi!.. una donna?..

MARUSSI, *comparisce in fondo — è bianca, distrutta, senza cappello — ha un grande fascio di rose rosse in mano.*

GUSTAVO

(*indietreggiando*) — Tu.. tu..

SIMONA

(*subito*) — Ah.. Marussi.. viscere mie... Marussi!. (*le getta le braccia al collo, la tempesta di baci*).

MARUSSI

Lasciami — (*l' allontana col braccio — guarda Gustavo*) — Devo dirgli una cosa.

LISETTA *fa un gesto con le mani, come per dire: Mamma mia!. s' insacca nelle spalle. sparisce dall' uscio.*

SIMONA

Ma cos' hai ?.. (*è premurosa intorno*).

MARUSSI

No, no, Simona.. É tanto serio quello che gli devo dire - Gustavo lo sa.. Sa perchè sono venuta — Dio mi vede - Sa quello che ho resistito. È un mese che mi distruggo, che mi comprimo—Anche la salute non mi regge più.. e sono tornata.. sono venuta — Ho aspettato giù, sul-l' uscio.. ho visto uscire Lucrezia.. Non so come ho avuto la forza di salire.. Ho detto: lo vedrò.. gli parlerò.. vedrà il mio stato.. capirà perchè sono venuta.... (*ha un momento di debolezza, si commuove*).

SIMONA

Ma siedi, almeno, Santodio!.. Vuoi bere una cosa? una menta.. un liquore.. C' è tutto, vedi.. È l' abbondanza, qui.

MARUSSI

(*secca - fiera - decisa*) — No — Voglio che Gustavo lasci subito questa casa — Voglio che torni con me, nella mia stanzetta... nella stanzetta dove ho pianto tanto—(*si passa la mano sugli occhi*)—Ora non piango più — Sono decisa — Ho fissato dentro di me una cosa — Tanto.. non sono buona a nulla.. Nemmeno al lavoro sono buona — Cosa mi resta?. La mia vita.. La mia vita lui me l' ha fatta — Se la prenda — Il dolore mi ha scannata... non ho più forze per reggere.. Vedi, Gustavo, come mi son ridotta... Guardami.. guardami...

GUSTAVO

(*concitato*) — Bada.. questa non è casa mia... Hai fatto male a venire— Io non so cosa mi vuoi dire - Mi pare, ci siamo detto tutto — Eri tranquilla, eri persuasa.. mi pare di essere stato onesto - Ti ho lasciata alla tua inclinazione - Avrei potuto intralciare la tua via - ti avrei fatto del male ancora - Ho spezzato... ho sofferto; eri tranquilla... non so cosa puoi dirmi ancora — Sì, hai fatto male a venire - Questa non è casa mia.. Parleremo fuori, se vuoi.. Parleremo domani, se vuoi - (*prende il cappello prontamente, per uscire*).

SIMONA

(*trattenendolo dalla giacca*) — Aspetta... aspetta... È un malinteso.... Marussi, amore, diglielo tu...

MARUSSI

(*rapida*, *correndo*) — Non uscire.. non uscire.. ascoltami.. Senti.. son disperata - (*gli sbarra convulsa il passaggio - ha il fascio di rose nella mano tremante*).

GUSTAVO

(*impazientito*, *gridando*) — Ma che vuoi.. ma che vuoi... Ma dunque la vita deve essere una catena?!.. Ma dunque dobbiamo portarla come i forzati?!.

SIMONA

(*scombussolata*) — Dio Signore... Si fa tardi... Intendiamoci, una buona volta!.. Spicciamoci!.. Volete che parli io?.. Marussi, viscere mie, dammi retta.. vieni con noi.. Ora ti acconcio subito - è presto fatto - Una camicetta di Lucrezia.. Stupida.. dammi retta.. vieni con noi.

MARUSSI

No - lasciami.. lasciami.. Voglio dirgli.. Sono come una pazza.. Sono venuta come una pazza.. Son due notti che non dormo — Ho portato queste rose - ho detto: sono come le rose che mi sono fiorite nell'anima in quest'ora di disperazione - Vivremo insieme.. ancora insieme.. con le rose che lui amava tanto — Te ne supplico, Gustavo.. Son due notti che non dormo - Non ho lavoro - ho il mio amore solamente - Sarò come vorrai... Marussi, per te.. Marussi ancora,. Marussi sempre — Non mi respingere.. Sono disperata.. Vedi.. disperata.. disperata.. disperata..

GUSTAVO

(*risoluto*) — Ebbene... no.. e bada.. è il tuo bene che faccio.. Il tuo bene... sì... lo dico forte... il tuo bene... Ora è finito... Mi hai capito... Ora basta!

MARUSSI

(*Ha un lampo feroce negli occhi*) — Ah... il bene mio!.. Dopo di avermi foggiata la vita, così come me l'hai foggiata.. il bene mio, dici.. Ah, miserabile! Bada.. ora ho un pensiero.. fisso.. tenace.. dentro.. Bada a te.. te lo giuro.. devi metterti paura.. bada a te.. bada a te..

SIMONA

(*in confusione*) — Ma no.. ma no.. spiegamoci.. è una sciocchezza... è niente...

GUSTAVO

Lascia.. Lascia .. Lascia che dica.. non vuol capire.. è pazza.. Lascia che dica... Ora ci rido... guarda... (*ride - si allontana*).

MARUSSI

(*con un grido*) — Pazza!.. Miserabile... l'hai voluto.. Senti, senti.. non per il tradimento vile.. non perchè mi hai frustrato il corpo.. no.. no..

ora te lo dico.. Vile.. Vile.. ora te lo dico.. Perchè mi hai truffato l'anima.. canaglia... Ti avevo dato l'anima.. e me l'hai truffata.. canaglia!.. (*caccia convulsa l'arma e spiana*).

GUSTAVO

(*pallido, spaventato, per lanciarsi*) — Marussi !..

SIMONA

Dio Signore !...

MARUSSI

(*rapida*) - Ah.. come Basilio... il suo gesto... ora sì.. (*ride ferocemente - ha sparato - ha colpito*).

GUSTAVO

(*addossato al muro - diritto - inchiodato - gli occhi grandi sbarrati - un rivoletto di sangue dalla bocca - la mano sulla bocca - rantolando*)-Soccorso!

SIMONA

(*le mani nei capelli, precipitandosi*) — Che hai fatto... Lisetta.. Lisetta.. Soccorso.. Poveri noi. (*sparisce in fondo*).

MARUSSI

(*ruggendo*) — Son le sue rose rosse.. lasciami.. le amava tanto !.. (*strappa le rose, con un crescendo di pazzia, gliele getta in faccia, sugli occhi, nella bocca spalancata, piena di sangue*). — Prendi.. prendi.. Le tue rose.. sì.. un diluvio di rose... prendi.. voglio dartele.. tutte.. tutte.. voglio dartele.. le tue rose.. amor mio... le tue rose... le tue rose...

Washington Borg

Napoli 2 maggio 1903.

Una Promessa mancata

Dopo una fugace e quasi clandestina apparizione sul palcoscenico del *Bellini*, la compagnia siciliana condotta dallo attore Grasso, è andata a Roma in cerca di quel pubblico e di quella ammirazione, che questa volta a Napoli le vennero meno. A Roma il gran pubblico e i maggiori critici dei maggiori giornali hanno constatato con compiacimento che, anche sotto le vesti di altri personaggi, che non son quelli delle aspre balze estuose dell 'Etna, il singolare attore ha riconfermato le sue potenti qualità artistiche. Egli ha fatto impallidire e fremere e piangere con un realismo rappresentativo efficace, che non ha esempio nel teatro consueto.

Non è dunque mancata la virtù del Grasso, nè come artista egli ha tradito le belle promesse e le fervide speranze concepite al suo rivelarsi; e il mancato successo a Napoli è probabilmente da addebitarsi alla scarsa curiosità del pubblico. Tuttavia non si può affermare che il Grasso abbia mantenuto tutte le promesse, alle quali si era quasi impegnato dinanzi all' arte; e non vorrei che, ubbriaco di successi, egli abbia dimenticato i suoi obblighi. Qualche cosa invero, forse la più importante, quella appunto per cui l' apparizione della compagnia siciliana fu salutata da un consenso unanime di lode e di incoraggiamenti, è mancata. La ripresa del Grasso è venuta a dimostrare che una cosa è lo stile, ossia la personalità estetica di un artista, un' altra la creazione di un teatro regionale.

*

Io ricordo quello che si scrisse e che si disse qualche anno fa. Il Grasso, natura schietta e vergine di artista passionale e selvaggio,creava con la sua coraggiosa iniziativa un teatro siciliano, a canto al napoletano, al veneziano, al milanese, con finalità e mezzi proprii. Qual-

cuno dei critici più gravi credette in quell'occasione di dover ammanire ai lettori di non so quale rivista, un po' di storia, attingendola non so a quali fonti, per conchiudere che fino al Grasso non c'era stato un teatro dialettale siciliano; e che questo cominciava precisamente da lui. Passiamoci sopra: la buona intenzione sforza a indulgere sugli spropositi che la ignoranza e la sufficienza mettono in giro; la conclusione della storia era che il Grasso incominciava quel teatro dialettale siciliano, che non aveva avuto finora altra fugace apparizione fuori dei *Mafiusi*, dal critico attribuiti al Rizzotto, ma in verità concepiti dal Rizzotto e da un sig. Gaetano Mosca ex attore e poi maestro elementare, e scritti da quest'ultimo.

Il Grassi infatti si presentava al pubblico con quattro o cinque produzioni siciliane non soltanto di linguaggio, ma di argomento, di caratteri.... e di coltellate: ed ess›, per quanto difettose, parvero buon principio per un teatro dialettale drammatico, diverso da tutti gli altri ai quali eravamo usati. Era legittimo aspettarsi che il Grasso avesse ripreso il suo giro con un nuovo e più largo repertorio proprio, richiamando in vita, anche con opportuni e saggi ritocchi, qualche vecchia commedia siciliana, e tentando la riduzione in dialetto di qualche altra commedia del tipo di *Cavalleria Rusticana* e *Malia;* p. es, *Malacarne*.

Invece il repertorio siciliano riapparve modesto e circoscritto come nel primo anno; e le nuove produzioni, che avrebbero dovuto richiamare il pubblico, furono riduzioni mal consigliate e peggio eseguite di drammi del repertorio comune delle compagnie drammatiche; come se bastasse rivoltare in dialetto *Iuan-Iosè*, *Morte civile*, *Potenza delle tenebre* (e perchè non *Amleto* e *Oreste?*) per trasformarli in espressioni della vita siciliana. Evidentemente il Grasso sarà caduto in un errore d'imitazione; egli ha pensato che se lo Scarpetta ha fatto fortuna riducendo in dialetto napoletano le *pochades* francesi, egli poteva ben ridurre in siciliano drammi italiani, spagnuoli e russi.

Se non che il genere ridotto e giocato dallo Scarpetta è ben diverso da quello del Grasso, non soltanto per necessità di temperamento artistico, ma anche per finalità d'arte. Nella *pochade* nessuno cerca, non dico un colorito locale o una rappresentazione di anime, ma neppure la stessa verità, la stessa verisimiglianza, che dico? neppure il buon senso. Vi cerca un momento di buon umore; e l'ilarità è tanto più schietta e irrefrenabile, quanto più le situazioni e le trovate riescono inaspettate. Nè importa se lo scrittore vi adoperi una lingua o un dialetto più che un altro: l'ufficio del linguaggio non è in esse di completare l'illusione di una realtà locale, ma semplicemente comunicativo, per provocare in noi il sentimento del ridicolo. *Madam'zelle Ni-*

touche o *Santarella*, Parigi o Napoli, poco c' importa; noi non ci interessiamo di un ambiente determinato, ma ci divertiamo ad alcune situazioni comiche e all' arguzia del dialogo.

Su per giù è quel medesimo fenomeno avvenuto nella commedia dell' arte; commedia d' intreccio, senza patria, che in ogni regione, imperniandosi sulla maschera locale, si naturalizzò facilmente per la lievezza della favola e per l'adattamento dei tipi. *I due Pulcinelli gemelli* di Napoli, *I due Pasquini gemelli* di Palermo, *I due Stenterelli gemelli* di Firenze sono derivazioni e trasformazioni di una stessa favola, molto antica, senza per questo essere rappresentative di un certo ambiente regionale e di certe passioni.

Quel che ha fatto e fa lo Scarpetta, per le sue finalità teatrali, fece già in Sicilia Giuseppe Colombo, comico per certi aspetti inarrivabile, creatore della maschera di *Pasquino*, e di quel repertorio comico siciliano, che costituisce l' unica risorsa degli ultimi epigoni; il quale travestì, trasformò vecchie commedie di repertorio, rimaneggiò felicemente le comune commedie dell'arte, e parve aver davvero fondato un teatro siciliano, e una compagnia-scuola. La sua iniziativa cominciava a produrre buoni frutti; venne fuori qualche commedia originale d'ambiente e d' intreccio come *Lu Pettini a pala*, *Lu curtigghiu di li Ragunisi* (cortile degli Aragonesi) che in qualche atto, per verità di rappresentazione, sveltezza di dialogo rivaleggia con le *Baruffe chiozzotte*. Ma l' opera del Colombo soggiacque allo stesso fato comune, cui soggiacque il vecchio teatro comico dell'arte con le sue maschere e i suoi tipi fissi.

Più lontano del Colombo e quasi precorrendo i tempi, intuì Giuseppe Rizzotto, ispiratore e cooperatore del Mosca. I *Mafiusi*, commedia di costumi e di caratteri, sostituivano al vecchio mondo convenzionale del teatro dialettale, l' osservazione diretta della realtà, lo studio delle passioni; coglievano nella vita persone vive e le transportavano sulla scena vibranti di passioni, con una sicurezza di esecuzione, una semplicità di mezzi, un' efficacia drammatica meravigliosa. Disgraziatamente i *Mafiusi* rimasero soli: il Rizzotto non seppe uscire da quell' ambiente, nè i commediografi siciliani seppero o vollero andar oltre dalle coltellate con più o meno rustica cavalleria somministrate.

Il Grasso, entrato sulle orme del Rizzotto, prometteva di più per la sua tempra d' artista più drammatica e completa. Anch' egli ha capito che il teatro dialettale non può essere comico alla vecchia maniera se vuol vivere. Già altri attori avevano intuito la morte inevitabile della maschera. Il Ferravilla aveva sostituito la macchietta al *Meneghino*, lo Scarpetta *Felice* a *Pulcinella;* avevano cioè abolito la maschera e creato tipi comici più conformi al gusto dei tempi: tipi, non caratteri, badiamo; ma pure tali da elevare a un grado più alto il vecchio e decaduto teatro comico. Ma nè l' uno nè l' altro uscirono — per necessità di temperamento — dal pregiudizio che il teatro dialettale fosse arte inferiore, buona per far ridere: quando esso già coi *Mafiusi*, con *Mala*

vita, con ***Mala sciorta***, col ***Guaglione 'e mala vita***, col ***S. Francisco***, con le commedie del Gallina, ecc. (1) aveva dimostrato la sua capacità negli atteggiamenti più drammatici. Il Grasso ha inteso questo, e ha voluto dimostrare che la sua è arte superiore; e che la superiorità o inferiorità di un arte non consiste nella lingua, ma nel suo valore estetico.

Ma dopo la sua entrata vittoriosa, egli aveva un obbligo: destare e incitare i poeti della sua regione a preparargli un repertorio che rispecchiasse tutta la vita locale, quella del popolo delle campagne e delle città, delle miniere, del mare, delle montagne inaccessibili; del popolo minuto e della borghesia, così varii, così ricchi di poesia e di superstizioni, facili agli impeti delle passioni e freddi aspettanti degli eventi, generosi e feroci, pronti al sacrificio e alla vendetta; tutta quanta la loro vita nei momenti tristi e lieti, nei pregiudizii, nelle usanze, nella storia; in tutto e da per tutto.

In tutto dico. Già nella novellistica ora nei piccoli drammi d'argomento siciliano, dei maggiori e dei minori, il mondo isolano è presentato da un aspetto solo; e sembra che quattro milioni di persone non sappiano fare nè facciano altro che ruggire e impugnare il coltello; e si è venuto creando un tipo convenzionale che di siciliano ha soltanto qualche bestemmia tradizionale, il coltello e il gergo mafioso. Ma questa non è tutta la Sicilia: restringere la rappresentazione dello ambiente a ciò che in esso v'è di barbaro e primitivo, è falsificare la verità; è come prendere dei soggetti anormali per rappresentare il genere umano.

Ma il Grasso non ha neppure arricchito il suo repertorio di altri drammi di questo genere; contentandosi di ridurre opere esotiche. Egli ha ricomposto la compagnia siciliana, ma non ha fatto un passo per creare il teatro regionale: ha mancato alla promessa, e avverrà di lui quel che avvenne del Rizzotto. Ha mancato verso l'arte che s'attendeva da lui una nuova polla d'acqua fresca e pura; e i pubblici l'abbandoneranno,e quel favore che lo avrebbe accompagnato e sorretto, gli verrà meno.

Egli avea dinanzi a sè una nobile missione non soltanto artistica, ma ancora educatrice e civile. Per quanto l'arte abbia una finalità propria, dalla quale ritrae la sua ragione, e non deve essere morale, religione, politica, pure nessuno potrà togliere contenenza ed efficacia morale al dramma.

La sua stessa natura rappresentativa di fatti e passioni umane, gli

(1) E la citazione può allargarsi anche, e su scala vasta, nei teatri, torinese, milanese, bolognese, ecc. *n. d. r.*

dà questa contenenza, e per conseguenza quella finalità che Aristotele acutamente vi riconobbe.

Ma ancora più efficacemente civile ed educatrice è l'azione del teatro regionale e delle compagnie dialettali. perchè in contatto immediato col popolo, ne intendono lo spirito, e gli sono in intima comunione.

Chi ispiri il Grasso non so: certo non lo ispira bene. O egli non ha avuto la esatta percezione del cammino da percorrere, o si è sviato; e dato l'abbrivo delle riduzioni, non mi maraviglierò se domani vedrò il Grasso travestito da Cirano de Bergerac.

Luigi Natòli

La morte di Raffaele De Crescenzo

A 66 anni di età è morto in questi giorni Raffaele de Crescenzo, artista comico tra i più rinomati. Napolitano autentico, di svegliata intelligenza, sapeva cogliere felicemente del nostro popolo i lati più tipici, i caratteri più peculiari, le movenze e le intonazioni più originali, accentuate e colorite. Pareva tramandato a noi dalla vecchia generazione dei celebri comici napolitani. Pareva concesso al nostro spirito assetato di buon umore dai Cammarano, dagli Schiano, dai De Angelis, dagli Altavilla, dai Di Napoli, come dono di gratitudine per la costante buona memoria che il pubblico nostro ha sempre serbata, e ancora serba, per la loro grandezza fatta di valore, aborrente da ogni vanità.

Prima che la fortuna di Eduardo Scarpetta s'iniziasse e compisse, il De Crescenzo era già in prima linea sulle scene dei teatri partenopei, e militava con strepitose vittorie accanto ai Parise, ai De Chiara, e specialmente al lato di quel Raffaele Scelzo, che sapeva essere una maschera del Pulcinella originale e meravigliosa, pur vivendo quel colosso dell'arte napolitana che fu Antonio Petito. Con Eduardo Scarpetta e Gennaro Pantalena, formò la triade famosa che doveva tener vivo un teatro di caricatura per oltre un ventennio. Si può dire che da questo forte albero si è staccato un tronco che nessun prodigioso nuovo innesto potrà degnamente sostituire!

Nè in questo ventennio l'arte sua si specializzò irrimediabilmente. Nato un dissenso nella triade scarpettiana, Gennaro Pantalena e Raffaele De Crescenzo se ne staccarono, e con un programma di buona e sana arte, vissero due anni al *Teatro Nuovo,* alimentati da una produzione artistica per lo più giovanile, che seppe meritare il plauso del pubblico e il favore della critica. Ricordo il De Crescenzo vivificare il tipo d'un medico in cattive condizioni di salute, don Marco Erbamolla, in un mio lavoro scenico dialettale; un tipo da lui reso immortale, così l'immagine teatrale di quel bizzarro personaggio restò vivo nell'impressione degli spettatori allietati, tanto restò presente nella mia gratitudine di autore!

Sicchè, prima di Sciosciammocca, con e senza don Felice, il De Crescenzo ha saputo essere artista comico personale e complesso, sicuro del suo valore e pieno di qualità capaci di conciliare verso di lui le maggiori simpatie del pubblico che lo ha sempre e fortemente applaudito per circa cinquant' anni.

Non dirò dell' uomo che queste poche parole: era un galantuomo e un padre di famiglia assai attaccato alla dignità e all'amore della sua casa.

Gaspare Di Martino

Bibliografia

GIOVANNI CANEVAZZI. — *Di tre Melodrammi del Secolo XVII.* — Modena, Tipo-Litografia Modenese, 1904.

L'autore, giovane colto e valoroso, incoraggiato dalla benevolenza con la quale fu accolto il suo lavoro *Papa Clemente IX poeta*, persevera nelle ricerche sul teatro melodrammatico di Giulio Rospigliosi (Clemente IX) ricordando: che nelle cronache del 1600, s' intitola dal Rospigliosi la vera età dell' oro dei teatri di Roma, e che quantunque il buon Clemente IX, morisse alla fine del 1669, un impulso efficace era già stato dato da lui al teatro.

L' autore, narra lucidamente le sue ricerche e dimostra come e perchè l' *Erminia sul Giordano* debba attribuirsi al Rospigliosi.

È una dimostrazione sapiente, avvalorata da ricordi, confronti e date posate con precisione di ricercatore profondo, che toglie ogni dubbio, e stabilisce l' autenticità del nome e la data della rappresentazione nel 1633. Nella edizione e stampa della partitura dell' *Erminia* fatta dal Masotti, è aggiunta una interessantissima prefazione in cui si dà notizia della prima rappresentazione con particolari che accennano ad una *mise en scéne* meravigliosa con un autentico Giordano e relative Naiadi; con passaggi di personaggi per l' aria; con trasformazioni singolari e comparizioni improvvise di draghi, di furie: con simulazioni impressionanti di temporali; insomma un qualche cosa di grandiosamente strano che richiamando a sè l' attenzione tutta, nuoceva poi agli effetti dell' opera musicale e dell' opera letteraria. Ecco, dice l' autore, la ragione perchè i relatori e i corrispondenti del tempo, nel dare informazioni di tale genere di spettacoli, tacevano, salvo rari casi, le notizie riguardanti la musica e il libretto, omettendone persino, quasi sempre, i nomi degli autori, mentre poi si diffondevano in particolari descrittivi sulle scene e sulle macchine.

L' autore, in ultimo, esamina dettagliatamente, scena per scena, i tre melodrammi di Rospigliosi: L' *Erminia — Chi soffre speri — Il palazzo incantato.*

— Indichiamo ai lettori della nostra Rivista, questo interessante volumetto; e ci congratuliamo vivamente col valoroso autore che ha saputo colmare una lacuna e fissare, finalmente, il nome tanto discusso del librettista di *Erminia sul Giordano.* *X.*

NICCOLÒ GIGANTE. — *Gustavo Modena* — Taranto, Tip. Spagnuolo, 1903.

È una conferenza che l' autore lesse il 13 gennaio 1903, al teatro Paisiello di Taranto, commemorandosi il centenario del Modena; contiene rapidi cenni di cronaca e calde considerazioni di entusiasta; la vita del Modena

vi è tratteggiata con cura; è colpita con sentimento di vero amatore dell' arte la significazione della personalità del grande artista commemorato.

La forma dello scritto non è sempre molto corretta, nè è mai molto modernamente elegante, anzi apparisce un po' gonfia, enfatica, priva di snellezza.

Nell' insieme, un saggio degno di nota.

BIÖRNSTIERNE BJÖRNSON.—*Leonarda— traduzione di Alfredo Moscariello.* Milano, Sonzogno, 1904.

Questa commedia, in quattro atti, che non è certo una delle migliori del grande scrittore norvegese, è venuta fuori in uno dei volumetti della *biblioteca universale* del Sonzogno. È preceduta da un breve cenno del traduttore sull' opera e sulla vita del *Björnson.* La traduzione è fatta abbastanza bene, e dedicata ad *Aurelia Cataneo,* la giovine attrice, che fu a Napoli prima interprete del personaggio di *Leonarda Falk.*

CARLO LOTTI. — *Produzioni drammatiche.* — Roma, Modes e Mendel, 1904.

In un grosso volume di quasi 400 pagine sono raccolti otto fra i più importanti lavori teatrali di Carlo Lotti, il quale, dedicando la raccolta a Tommaso Salvini, crede opportuno di rivolgersi al benigno lettore, modestamente, per affermare che ha inteso semplicemente " di offrire come ricordo ad amici e colleghi queste pagine sparse della sua vita teatrale, senza avere la presunzione di salire al cielo Empireo dei santi benefattori dell' arte drammatica ".

Ma il libro si legge volontieri; e qualcuna delle produzioni in essa contenute apparisce anche oggi non assolutamente e completamente invecchiata, sebbene tutte contino un discreto numero d' anni e parecchi non recenti successi. Mandiamo un cordiale saluto all' egregio autore.

e. s.

Tip. MELFI & JOELE *Palazzo Maddaloni — Napoli*
Caratteri fusi apposta per l'uso della RIVISTA alla fonderia Wilhelm Woellmer's — Berlin Sw.

Fondatore responsabile: GASPARE DI MARTINO

I danni derivanti in Francia ed altrove dalla coalizione finanziaria dei commediografi francesi.

Louis Forest (*) ci rivela lo stato presente della *Société des auteurs dramatiques* di Francia: essa è in preda ad una crisi di nervi e di funzioni sociali. Che cosa l'ha spinta a questo eccesso? Quali fatti l'hanno costretta a precipitare in tanta morbosità? Dobbiamo dirlo? L'ingordigia!—" La Société n'est guère pour lui qu'un agent de perception qui tient une férule et parle en maître „. È questa la sua missione, è questo lo scopo della sua esistenza, la sua ragione d'essere? Esaminandone gli statuti e i regolamenti, noi troviamo che insieme alla tutela dei diritti, che esercita, secondo legge, provvede a tener sempre in buone condizioni una Cassa di soccorso per gli autori poveri, e di sorreggere tutti gli autori, con una pensione di mille lire annue, quando raggiungono il sessantesimo anno di età. La *Società* non è fondata perchè si sciolga solo nel caso in cui le passività di cassa superino le attività; essa fu creata perchè funzionasse per soli venticinque anni. Una prova?—Non si sa bene. Però i venticinque anni finora si sono rinnovati per tre volte e niente fa supporre che non si debbano verificare altre proroghe. È stato osservato che in Francia la " conception du droit n'admet pas les contrats à vie „, ma non è stato negato, e non si poteva invero negare a cuor leggiero, che un contratto redditizio non si possa rinnovare fine all'infinito, passando di generazione in generazione.

Torniamo alla ragione della crisi. La *Società* francese, mai quanto adesso si è levata in armi contro i direttori dei teatri parigini. Questi direttori, anche a giudizio di E. Quet, sono infatti esposti a molti danni, e parecchi di loro o han rasentato il fallimento o ci sono caduti dentro irrimediabilmente. Ma di questo parlerò qui appresso. Ha motivi di colpire tanto alla cieca? Essa sostiene che

(*) Louis Forest, *Le monopole des auteurs et l'avenir de notre art dramatique*, Paris, *La Revue*, 15 Juin — 1er Juillet, 1904.

applica lo statuto *ad litteram*, e non si preoccupa d'altro, e sta bene. Ma può dire che abbia sempre e con uguale imparzialità applicato il suo Statuto? Qui sta la questione. Infatti, lo statuto vuole, che il direttore, che deve contrattare con la *Società*, non può trovarsi in relazione, diretta o indiretta, d'affari con altri direttori di teatri. La cosa sembrerà inverosimile, apparirà come una ebbrezza inquisitoriale di un forte potere basato sopra un immane monopolio, ma è così, per effetto d'uno Statuto discusso, approvato e messo in vigore, e bisogna rispettarla fino a quando non si sia in grado di poterle dare una surrogazione d'indole più mite, o abolirla addirittura. Ma un direttore che non volesse sottostare, per i suoi fini, a tanta tassativa salvezza imposta dalla *Società*, potrebbe gestire lo stesso il suo teatro? Ecco, lo potrebbe, ma... v'è il ma! Potrebbe ricorrere ai lavori stranieri... ma bisogna tener presente che " le public français s'écarte instinctivement des importations littéraires et ne les admet qu' à titre de curiosité „ ; potrebbe ricorrere ai lavori di " domaine public „... e per quante sere potrebbe sostenere la lotta?—Potrebbe rivolgersi agli autori inediti, e con quale probabilità di riuscita? L'inedito appena, per una ragione o per l'altra, esce dall'oscurità, è già uno *stagiaire*, vale a dire, già si avvia a diventar *sociétaire*, carica lucrosa che conquista, con il beneplacito della Commissione direttiva, dopo d'aver fatti recitare cinque atti, scritti senza la collaborazione d'alcuno, o dieci atti scritti con la collaborazione di qualcuno, sulle scene d'un teatro di prim'ordine di Parigi. E, volendo limitarsi al dominio pubblico e servirsi soltanto delle *pièces* classiche, proprio per marciare in viva lotta contro la *Società*, chi lo salva da una lite che può intentargli la *Società* stessa, visto ch'Essa riscuote anche da chi è d'accordo con lei, il 12 % serale sulle opere di pubblico dominio, ricavato pecuniario che, sebbene non giunga agli eredi di nessun Molière, o Corneille, o Racine, arriva però nelle casse pei fondi dei soccorsi e delle pensioni del Grande Istituto. " En résumé — esclama il Forest — le directeur qui ne se soumet pas aux conditions de la *Société*, ne peut représenter que des ouvrages fanés ou des essai d'apprentis, c'est-à-dire consentir un pacte irrémédiable avec l'insuccès! „.

Mettendo da parte, almeno per ora, altre peculiarità, cioè, altre infrazioni, per il momento alquanto trascurabili, bisogna fermare l'attenzione su due cose, che costituiscono due irregolarità, l'una abbandonata da qualsiasi sussidio di legge speciale dell'Istituto; l'altra difesa da una norma di regolamento, anzi, di convenienza regolamentare. La prima, colpita in flagrante applicazione, la seconda fattasi viva, apparsa al seguito dell'amoroso studio fatto sull'altra; e Dio voglia che da questo studio non abbiano a risultare altre deplorevoli cose. Spieghiamoci. La Commissione direttiva degli autori, mentre ha negato ad un banchiere, il signor Roy, di venire in soccorso del signor Lénéka, rovinato dalla gestione del teatro *Bouffes - Parisiens*, nonostante alcuni clamorosi successi quivi verificatisi con *Ordre de l'Empereur*, *Florodora, Clau-*

dine à Paris e Madame la Presidente, — solo perchè il detto signor Roy si trova in relazioni d' affari con i signori Deval e Richemond, rispettivamente direttori, il primo dell' *Athénée*, il secondo del e *Folies-dramatiques*, — si è fatto cogliere, o, tutt' al più, ha fatto cogliere la *Società* in una contraddizione dolosa, giacchè, un anno fa, essa consentiva ai fratelli Isola, così come in altri tempi era accaduto per Marchand, il quale amministrava contemporaneamente tre teatri: le *Folies-Bergère*, la *Scala* e l'*Eldorado*, e come attualmente un' amministrazione comune hanno le *Folies-Marigny* e il *Casino de Paris*, di gestire e dirigere tre teatri: la *Gaîte*, le *Folies-Bergère* e l' *Olympia*; il quale consentimento — nota il Lénéka — fece "la grande sotisfaction du public, des artistes et du personnel...„ Più impresarii che domandino di gestire più teatri, non possono essere accolti dalla *Société:* questa è una delle due cose su cui è caduta la nostra attenzione. e che costituisce uno dei capi d'accusa della crisi in esame, appunto perchè, essendo una norma tassativa di regolamento, essa non doveva infrangersi in favore dei fratelli Isola. Da tutto questo che cosa risulta se non che la *Società* volle assumere per sè un cospicuo affare? E che cosa costituisce questo se non una patente infrazione ad una delle forme di legge più vitali dell' Istituto?

Il Banchiere Roy non oblia tali precedenti, e poichè la Commissione degli autori gli nega di venire in aiuto del signor Lénéka, solo perchè si trova in rapporti d' affari con i signori Richemond, Deval e qualche altro, egli muove in guerra contro la *Società*, promovendo una lite, che affida al patrocinio d' un grande avvocato, il Waldek-Rousseau. Eccovi la chiusa del colloquio seguito tra la Commissione degli autori di Francia e il signor Roy, e che questi narra, e pel quale ha deciso di ricorrere ai Tribunali:

— Connaissez-vous MM. Deval et Richemond?

— Oui, beaucoup.

Aussitôt dix voix s'élevèrent m'imposant toutes sortes de conditions pour obtenir le traité et entre autres celles-ci:

— Vous ne prendrez aucun artiste de l'Athénée et des Folies-dramatiques; vous n' emprunterez aucun décor aux dits théâtres. Nous vous défendons de prendre conseil ni de M. Richemond, ni de M. Deval, etc...

Quand le calme se rétablit, M. Pierre Wolff ajuta: Nous ne vous empêchons pas, pour tant, de dîner quelquefois avec vos amis!...

A parte la *boutade* del Wolff, la norma di legge della *Société* impone tutto quello che il coro della Commissione voleva imporre al Roy, e che altra volta ha saputo infrangere in favore dei fratelli Isola, e di altri: ecco dove sta tutto il grosso della questione e, per il quale motivo, il grande Istituto protezionista francese si trova ad attraversare la crisi attuale. I protestanti riconoscono che le richieste della Commissione sono basate su legge, ma si domandano: " Perchè questa legge non l' avete rigorosamente applicata con tutti i vostri contraenti? „ E mostrano di aver ragione da vendere. Ma, si potrà dire, dato che si sia sbagliata qualche volta, volete che simili sbagli essa perpetui all' infinito? Prima di tutto la *Società* si guarda bene dal dare una qualsiasi spiegazione sul caso dei fra-

telli Isola; se però ammettesse d'aver sbagliato, tutta una serie di circostanze potrebbe costringerla a studiare le conseguenze derivanti dalle sue imposizioni, ed allora non si dorrebbe dell'errore commesso, visto che per esso non le sarebbe difficile di dar luogo alle reclamate riforme, le quali ad altro non mirano che a rendere possibile, a vantaggio di quanti rischiano danaro e lavorano, l'agibilità dei teatri nel più gran centro scenico del mondo!

Tutto questo sarebbe facile e possibile se la *Société* costituisse un'alta funzione di moralità collettiva; ma poichè costituisce, in massima, una ristretta oligarchia diretta e sorvegliata da pochi avidi autori, come appresso dimostreremo, i protestanti avranno un bel gridare e minacciare monopolii a monopolii, che, almeno per il momento, non fanno che sprecar fiato e dimostrare sempre più difficile la loro azione nei rapporti dei propri affari. Le Società, che nella tutela degli interessi dei rispettivi soci, non curano in alcun modo di non danneggiare quelli dei terzi, vengono meno allo scopo per cui esistono, e diventano odiose associazioni invise alle leggi della civiltà e della morale.

Gli autori drammatici di Francia, in capo lista i pezzi grossi, s'intende, da cinquant'anni per lo meno, a questa parte, si sono comodamente abituati a rappresentare, in *blocco*, la parte del leone. Tutto deve cedere ad essi: vita ed avvenire d'artisti, lavoro e danaro di direttori-gestori di teatri, fortuna di scenografi, di vestiaristi, di ogni fornitore infine, di ogni comparsa! E questo è troppo! Questo eccede il limite d'ogni cosa consentibile, d'ogni cosa possibile, perchè non risulta sempre come premio al valore, il che sarebbe giusto, anche quando sentisse d'esoso; perchè genera mille equivoci, il maggior numero dei quali passa il confine della Francia e mette radice specialmente tra la gente che guarda verso la Francia stessa, come verso una Nazione in cui sia possibile il concepimento e la germinazione di quattro o cinque Shakespeare al giorno! In questo equivoco siamo vissuti e viviamo anche noi in Italia, perchè come tanti ignoranti cronici, ci vestiamo da giullari (altro che da critici!) per fare le cento riverenze innanzi a qualsiasi prodotto francese, d'ogni indole, d'ogni genere; e diciamo che ci diverte, quando ci stòmaca; che c'interessa quando costringe la nostra bocca a impegnare una vera battaglia contro un audace manipolo di sbadigli... Un equivoco tragico! Provatevi a farlo dissipare, movendo una osservazione in merito a qualche dramma, a qualche commedia, a qualche *pochade*, e vi sentite rispondere, tematicamente, stucchevolmente, e la voce vi giunge ritmica e ostinata come un calcio di mulo: “ E che cosa ne dite delle 200 rappresentazioni all' *Athénée;* delle 300 alle *Folies-dramatiques;* delle 400 al *Gymnase;* delle 500 ai *Bouffes-Parisiens,* ecc.; il pubblico francese lo prendete per una bestia, la quale non avrebbe occhi per vedere e orecchie per udire? „—Che cosa ne diciamo? Ora noi vi diciamo quello che cominciano a dire, anzi a rivelare, con studii serii, tendenti ad assicurare l'avvenire dell'arte patria, come giusto e supremo mi-

raggio, alcuni animosi e sereni scrittori francesi, in *Riviste* oneste e reputate.

Vi diciamo, cioè, che per il monopolio, per l'azione dispotica e senza controllo, degli autori francesi, i *Bouffes-Parisiens* sono falliti; l'*Athénée* e le *Folies-dramatiques* sono in via di fallimento; e il *Gymnase* riduce le cifre di ogni titolo dei suoi azionisti, da 2,500 lire versate a 200, vale a dire, segnando una perdita di 2,300 lire per ogni titolo! E proprio in questo *Gymnase*, che chiude così tristemente il suo bilancio, sono stati rappresentati i seguenti recentissimi lavori, giunti sul mercato italiano con tanta voga e così altamente quotati: *La bourse et la vie*, *Les Amants de Sazy*, *Le détour*, *Le secret de Polichinelle*, *Le Retour de Jérusalem*. Chiedete al signor Franck, che Forest dice d'aver " géré son théâtre avec une habileté et un bonheur indubitables ", i suoi bilanci, e controllate l'esattezza di quanto vado scrivendo sulle notizie dello stesso Forest! Il pubblico francese non è, dunque, complice in tanta dùbbia diffusione di credito interessato. Il pubblico francese, specialmente in certi teatri, non va, e afferma così la sua ribellione contro ogni sorta di monopolii e di *trusts*. I giullari italiani, per quello che riguarda noi, vorranno, anche dopo queste rivelazioni... aritmetiche, continuare a distillare le loro quintessenze critiche dai tesori di quattrini che il popolo di Francia dona *liberamente* ai suoi autori drammatici, e ammettere così aprioristicamente e implicitamente la bontà, la grazia, il brio, l'intensità psicologica, la forza di pensiero dei loro prodotti?...

I commediografi francesi non pesano soltanto sui bilanci dei teatri per gli enormi, anche perchè costanti, diritti d'autore (sulle convenzioni particolari tra autori e dirigenti e tra Comitato che chiede autoritariamente DONI DI DANARO anno per anno e teatri che supinamente debbono sottostare all'ingiunzione... in nome d'una strana filantropia... non è quì il caso di fermarsi), no; vi pesano per le imposizioni che esercitano sulla scelta degli interpreti, su quella delle decorazioni; nella vendita e riserva dei biglietti serali, cosa la quale costituisce, per quello che in sè e per sè rappresenta, un vero e cronico scandalo indegno di svolgersi in un paese civile, e per molte altre cose, tra cui l'imposizione ad un nuovo direttore contraente di far suoi gli impegni di rappresentazioni di commedie accettati dal suo predecessore; ben vero che anche in questo la Commissione ha creduto di fare un'eccezione per Guitry, al quale non ha imposto di far suoi gli impegni assunti dal suo predecessore Gemier!—Voi capite che cosa vogliono dire *cento* biglietti serali a disposizione dell'autore? Vogliono dire *duecento* mani... eh, via, non siamo ingenui: *duecento* mani amiche e *gratis* in un teatro, possono dare tutto il rumore che se ne attende! Nè si può parlare di perenne gratitudine da parte degli autori per la loro *claque*, perchè, dopo i primi giorni di distribuzione *gratis*, i cento biglietti, passano alla vendita... per lo più presso tutti i tabaccai, che li ricevono dalla grande Agenzia eretta apposta per il commercio dei biglietti riservati agli autori. Si trovano anche rivenditori alle porte

dei teatri che con evidente impudenza gridano, offrendovi la loro merce: “ Moins cher qu' au bureau ! „

Infatti, io ho udito *Georgette Lemeunier,* al *Vaudeville,* mediante precisamente l'acquisto di un biglietto da lire 2,50, presso una rivendita di tabacchi a Montmartre...

La concessione fatta ai fratelli Isola e negata al Roy, che, come abbiamo visto, desidera venire in aiuto a danneggiati quali il Lénéka, il Deval, il Richemond, e fors' anche del Franck, ha fatto salire a luce tutta la base d' operazione della forte oligarchia imperante degli autori francesi. E si tratta solo d'una scintilla partita da qualche favoritismo, ed è bastata per accendere la ribellione covata da parecchio, ed ora scoppiata. Immaginiamo quando i protestanti giungeranno a chiedere le ragioni per le quali la *Società,* in difesa degli autori viventi, e contrariamente ad ogni buon principio di diritto, fa pagare per le produzioni degli autori morti e cadute, a sensi di legge (cioè, dopo cinquant' ànni dalla morte dell'autore), nel pubblico dominio!

Una prima riforma l' avrà imposta lo svelato odioso favoritismo, perchè sorretto da una ingordigia smodata, compiuto dalla Commissione nel contratto con i fratelli Isola; una seconda sarà imposta dalla stessa ora notata illegalità flagrante su cui posa incredibilmente da settantacinque anni!

Se non si riporta una vittoria in queste due giuste battaglie, è inutile e vana ogni altra speranza di riscossa.

Il Forest avverte che un monopolio di direttori contro il monopolio degli autori, non condurrebbe a niun pratico risultato, visto che in nulla nuocerebbe i teatri sovvenzionati, e visto che gli artisti, riuscendo a trovare altra gente disposta a perdere danaro in grazia alla simpatia che ha per essi, attuerebbero nuove iniziative, cioè nuove imprese di teatri, e non farebbero che perpetuare la supremazia coercitiva degli autori.

Chi riesce a difendersi da questa supremazia è l' Antoine, il quale, quasi costantemente, rappresenta due commedie per sera; per modo, che potendo offrire un lungo spettacolo a prezzi miti, risolve il grave problema di tenere in attività il proprio bilancio, seguendo il suo pubblico nel desiderio di rimanere, con poca spesa, molte ore in teatro.

Così l' Antoine, che a Parigi ha sollevata una vera rivoluzione benefica in fatto d' arte, ora insegna anche quali postulati d' economia bisogna applicare, per evitare il fallimento. E su questo esempio, la Parigi pensante già avvisa a trasformare i proprii teatri, a renderli di risorsa, come diciamo anche noi, ma senza un' idea chiara di ciò che debba essere un teatro idoneo al suo scopo e redditizio nello stesso tempo. Perchè un teatro produca delle attività finanziarie, bisogna che sia liberato da tutte le imposizioni; bisogna che gli interessi degli autori, degli attori, dei capitalisti, d' ogni classe, infine, sieno conciliati, in dipendenza d' un supremo interesse: quello del pubblico!

Oggi, è inutile dissimularlo, il teatro costa troppo, così a Parigi

che in ogni altra parte del mondo civile. Tutti invocano un miglioramento nel valore della rappresentazione artistica e nella spesa. Per Parigi il Forest scrive così, a tale riguardo, e dopo aver dimostrato che per passare una serata al *Vaudeville*, o in altro simile teatro, occorre essere press'a poco un milionario: " ***Aussi, à l'exception sans doute des cinquante mille Parisiens pour qui le théâtre n'est pas trop coûteux parce qu'ils ne payent jamais leurs places, le public écoute-t-il, avec assez de sympathie, ceux qui lui promettent une amélioration des tarifs!*** "

Ed ecco l'altro lato, forse il più ampio, del problema sul quale la Francia pensante, pone la sicurezza dell'avvenire del suo teatro drammatico, pur sentendosi tranquilla e fiera che quest'Arte costituisca tra le sue mura, una nobile e antica istituzione di Stato!

È dimostrato fino all'evidenza su quale base è poggiato il credito della produzione drammatica della prima piazza teatrale del mondo: base di prepotenza, di sopraffazione, di favoritismi interessati, d'ingiustizie, di persecuzioni crudeli, d'illegalità, che la coscienza dei francesi ora vuole colpire. Base, la quale rende possibile, che un mediocrissimo lavoro di uno sconosciuto sia soltanto firmato da un autore in voga, e solo per questo venga accettato, giudicato e pagato come un capo d'opera; che ha reso impossibile, in dieci anni, dal 1894 al 1903, a teatri cosidetti di moda, di aumentare gli incassi in proporzione dell'aumento delle spese, ed evitare così i lamentati *deficit* e i dolorosi e disastrosi fallimenti; che impedisce ad autori più umani di scendere in campo a provvedere con sensi di liberalità alla vita del teatro. Un gruppo di generosi che questo tentasse si vedrebbe irremissibilmente *boicottato*, e ogni suo sforzo, almeno per il momento, non farebbe che il proprio danno.

In tutto questo pandemonio, estraneo ad ogni diritto ed a qualsiasi buona o modesta o mediocre ragione artistica, quel poco di prodotto d'Arte che ancora ci è dato, di tanto in tanto, di esaminare e d'ammirare, resta schiacchiato, disperso nella immensa marea montante della ciarlataneria, della coalizione affaristica, convergente in questo unico scopo, in questa sola azione: diffondere a caro prezzo, con ogni falsità di etichetta, su tutti gli altri mercati teatrali del mondo, ogni sorta di goffaggine, ogni specie di cretinaggine, ogni saggio di follia disgustante, sotto i nomi vilipesi di drammi, di commedie e di *pochades*...

E si comprende come, in un *mondo* così fatto, sia morto d'inedia il Becque, si oda poco il Porto-Riche, si prende quasi in giro il Curel, non si trovi modo di dare alle scene la *Florise* del Banville, e si elevino monumenti al pensiero riformatore degli Hervieu, dei Brieux, e via, via, allegramente dicendo!

E si comprende, infine, come gli importatori d'ogni paese, i quali non hanno e non possono avere altro criterio, oltre quello delle chiacchiere ingannatrici, fatte correre ad arte su tutti i mercati teatrali, comprino *ogni merce* a cifre alte, e, senza direttive di scelta, così come l'hanno acquistata, cerchino di rivenderla nei proprii

luoghi d'origine, per la felicità e... la permanente rovina dei teatri delle patrie loro...

E noi giullaretti facciamo (e continueremo a fare?) le capriole innanzi all' apparizione di quei drammi, di quelle commedie e di quelle *pochades*, che gli importatori offrono ai nostri capocomici, come tanti capolavori (applauditi per 2000 sere a Parigi... con i fallimenti di cui sopra!); che i nostri capocomici, innamorandosene fino al *delirium... tremens* ne indicano la portata e la possanza (e come fare diversamente... anche quando sanno di non dire il vero?) agli amici autorevoli della critica. E il resto è noto. È vero che non tutti i critici si lasciano prendere per il naso, verissimo; se non fosse così, quale guarentia rimarrebbe a quel rarissimo pubblico, che ancora guarda con fiducia, verso quella eccezione di critico onesto e sapiente, che sappia distinguersi, sollevarsi, tra la folla briaca di noi giullaretti battenti le mani e caprioleggianti innanzi alla banda dei fornitori... di capolavori scenici?!

Gaspare di Martino

Una fonte italiana del "George Dandin,,

L*orsqu'on a, comme moi, epousé une méchante femme le meilleur parti qu' on puisse prendre, c' est de s' aller jeter dans l' eau, la tête la première.* „

Sono le ultime parole di un marito poco fortunato. E in verità chi di noi vorrebbe dire che George Dandin abbia poi tutti i torti di venire a una simile disperata conclusione? Se non conoscessimo chi è Angelica, passi! Ma la conosciamo, e come bene! Abbiam riso tanto di cuore ai tiri che ella gioca a quel dabben uomo del marito!

È vero che in fondo in fondo abbiam sempre provato una specie di rimorso del nostro riso; ci è parso sempre che ella eccedesse nel suo gioco, ed avremmo voluto biasimarla... ma come si fa a non provare una certa ingenua ammirazione per quella sua indiavolata abilità di cambiare le carte in mano, di fare apparire bianco il nero, e viceversa?

Una gran prontezza di spirito ci vuole, e diciamo pure improntitudine; ma non si può disconvenire che Angelica—oh ironia dei nomi!—sia una specie di diavolo in gonnella; un diavoletto spiritoso però che ci trae quasi a parteggiare per lei, a desiderare che i suoi intrighi riescano ad intrigare per bene quel povero George Dandin, che non lo merita poi!

Fin dal primo momento l' interesse della commedia molieriana consiste in questo: noi ci domandiamo ansiosamente ad ogni passo: " Ed ora come se la caverà Angelica? „

Ma sempre essa riesce a superare la nostra aspettativa, cavandosela molto per benino, e colla più grande disinvoltura.

Non che il marito, George Dandin, si convinca dell' innocenza della moglie, ma — e qui sta il comico — benchè egli sia certo delle sue scappatelle, benchè più volte l' abbia colta in flagrante, non riesce tuttavia a convincerla di reità innanzi ai parenti di lei, a farla ammutolire confusa.

Il gran torto di George Dandin è stato di avere sposata, egli, goffo provinciale, una fanciulla nobile. La nobiltà della famiglia con cui si è imparentato glie ne fa succiare di tutti i colori.

Ecco che a bella prima George Dandin s' incontra in un servo, il quale reca da parte del suo padrone Clitandre un' ambasciata amorosa ad Angelica, e racconta tutto ciò semplicemente, senza supporre neppur per sogno di avere innanzi proprio il marito di cui va intanto tracciando un ritratto poco lusinghiero: " *un jaloux qui ne veut pas qu' on fasse l' amour à sa femme* „ e che " *feroit le diable à quatre si cela venoit à ses oreilles* „ bisogna perciò fare in modo che egli non ne sappia nulla, poichè " *on le veut tromper tout doucement.* „ George Dandin freme, ma lascia che Lubin vada a portare il suo messaggio, e, quando esce, si fa riferire la risposta incoraggiante di sua moglie Angelica, la quale pensa che, per eludere la vigilanza del marito, " *il faudra songer à chercher quelque invention.* „

Dopo questo il dubbio non è più possibile, e noi pensiamo con terrore all' imbarazzo in cui si troverà Angelica per l' imprudenza di Lubin. Ma Angelica, accusata innanzi ai suoi parenti, sa difendersi tanto bene che riesce a convincer tutti della sua innocenza, tranne s' intende il marito, il quale, pure esclamando " *Jenrage de bon coeur d' avoir tort lorsque j' ai raison* „ è costretto un momento dopo a chiedere scusa a Clitandre per avere avuto dei cattivi pensieri sul suo conto.

Ma non passa molto, e, nella stessa giornata, Angelica si trova in un imbarazzo peggiore. Clitandre è con lei a colloquio, ed ecco sopraggiunge George Dandin, accompagnato dai suoceri. Clitandre si spaventa, ma Angelica non si perde d' animo, e, cambiando subitamente di tono, finge d' inveire contro Clitandre, che ha osato recarsi da lei, e dichiararle il suo amore; e il virtuoso sdegno che prova la spinge al punto che ella prende un bastone, e lo leva su Clitandre, ma Clitandre " *se range de façon que les coups tombent sur George Dandin.*

Ma non è finita: Angelica ha dato un *rendez-vous* a Clitandre per la notte, innanzi alla casa. Si vede infatti al principio del terzo atto uscir di casa insieme con la fantesca Claudina, ed incontrarsi con Clitandre. Ma George Dandin ha l' orecchio fino; egli ha inteso scendere sua moglie, si è vestito in fretta, ed è sceso anche lui. La sua idea fissa è di voler convincere gli altri, specialmente i suoceri, della perversità della moglie, e perciò egli è quasi giubilante di tener questa volta nelle mani la colpevole. Presto, senza perder tempo, manda Colin a chiamare i suoceri, e intanto egli torna in casa, e sbarra l' uscio. Come farà Angelica a rientrare?

Alla fine del suo colloquio con Clitandre ella tenta di tornare in casa, ma la porta è chiusa, e George Dandin dalla finestra, vittorioso, dà finalmente sfogo al suo malumore. Angelica si vede perduta, e ricorre alle preghiere; George Dandin è incrollabile. Angelica confessa il suo torto, chiede perdono, promette di non capitar mai più in simili falli, promette al marito tutto il suo amore se egli la lascia rientrare, e non l' espone al malumore dei parenti; niente, George Dandin è di macigno.

Allora Angelica ricorre a un altro mezzo: ella si ucciderà per sfuggire alla vergogna, e tutti, conoscendo i loro coniugali litigi,

diranno che è stato George Dandin che l' ha uccisa, e i suoi parenti ne faranno aspra vendetta.

Il marito non crede alla serietà di questo proposito, ma quando Angelica con un coltello finge di uccidersi, " *Ouais!* „ egli esclama " *seroit-elle bien si malicieuse que de s' être tuée pour me faire pendre? Prenons un bout de chandelle pour aller voir* „.

Proprio questo aspettava Angelica: essa l'ha pensata da maestra. Zitte, senza fiatare, Angelica e Claudina si schiacciano immediatamente ciascuna contro un lato della porta; George Dandin esce, esse si cacciano in casa, e lo chiudono fuori. Ora le parti sono invertite; giungono i genitori di Angelica, e la buona figliuola dalla finestra accusa loro il marito; egli ha passata la notte fuori, e, tornato a casa ubbriaco, pretende di aver da fare le più aspre lagnanze contro la moglie.

Monsieur e Madame de Sotenville — i cognomi in questa commedia sono trasparenti — son più che convinti dell'innocenza della figliuola, ed ecco George Dandin, in ginocchio, con una candela in mano, costretto a chieder perdono a sua moglie.

Dopo questo chi vorrà meravigliarsi che George Dandin esca in quelle disperate parole che io ho riportato al principio?

Questa, in breve, è la gioconda commedia molieriana, che, ridotta così quasi a uno schema, ha più l'apparenza di una farsa che di una vera e propria commedia.

A chi abbia una conoscenza anche superficiale del teatro francese in genere, e del molieriano in ispecie, non potrà sfuggire la abbondanza di azione che si trova in questa commedia, e che forma eccezione nel teatro francese, sempre un po' scarso d' azione per quanto ricco di bei discorsi.

C' è in questa commedia un succedersi così rapido di avvenimenti e d'intrighi, abbondano tanto in essa le scene di vero *diable-au-corp*, che non è possibile che a chi la legga un po' attentamente sfugga la grande affinità che essa ha colle commedie dell' arte.

Il bel libro del Moland (1) sulle relazioni del Molière colla commedia dell'arte c'illumina abbastanza chiaramente sulle ispirazioni che il commediografo francese attinse alla gioconde e scapigliate farse di Arlecchino e Scapino. " L' école des maris „, " Les fourberies de Scapin „ sono piene di motivi derivati dai comici dell'arte; la stessa cosa può ripetersi pel " Malade imaginaire „ e in generale per quasi tutte le commedie del Molière; qualcuna di esse, come " L'étourdi „ e " Le Medecin volant „ (2) sono delle vere e proprie riduzioni di canovacci che ancora ci è possibile di leggere. Si sono perfino trovate delle palpabili e palesi somiglianze tra il " Tartuffe „ e uno scenario di Flaminio Scala, intitolato " Il Pedante „ (3). E per poco che uno abbia pratica di commedie del-

(1) Moland — *Molière et la comédie italienne* — Paris, Didier. 1897.

(2) Neri — *Una commedia dell'arte* — « Giornale Storico della Lett. ital. » Vol. I; pagina 78 e segg.

(3) Neri — *Art. cit.*; Graf — *Attraverso il cinquecento*, p. 211; Toldo — *Figaro et ses*

l'arte non gli riesce difficile scoprir da sè nelle commedie del Molière l'influenza di quello Scaramuccia, da cui alcuno ha voluto che il Molière prendesse addirittura delle lezioni.

Ma, più che le altre commedie, questa del " George Dandin " mi ha sempre avuto l'aria di essere in grandissima parte una derivazione della commedia improvvisa italiana. Quella vivacità briosa, quelle pronte invenzioni, quell'abbondanza d'azione e di un'azione un po' scapigliata sopratutto, son caratteri tali che non ci fanno rimanere in dubbio neppure un momento.

E la certezza cresce se si guarda ai particolari. Vedete quei due servi, Claudina e Lubin, che copiano in tutto e per tutto le azioni dei padroni Angelica e Clitandre? È uno dei caratteri più spiccati della commedia dell' arte in cui i servi pare non abbiano altro ufficio che di fare la parodia dei loro padroni. La padrona è innamorata e la serva pure, ed ama appunto il servo di quello chè è amato dalla padrona.

La somiglianza giunge al punto che se la padrona è amante corrisposta lo stesso tocca alla serva, e viceversa. Nell' opera tragica " I quattro pazzi " di cui lo scenario è pubblicato dal Bartoli (1) abbiamo alla fine del secondo atto le scene nona e decima che sono identiche nel fatto, solo differiscono nei personaggi: nella scena nona sono i padroni che impazziscono, nella decima è la volta dei servi.

E la grossa semplicità dei servi che dicono il loro segreto proprio alla persona a cui va più tenuto nascosto, le riverenze che Angelica fa a Clitandre nascosto dietro George Dandin che le prende per sè e protesta di non voler di quelle cerimonie, e le bastonate che Angelica fa cadere sulle spalle del marito fingendo di bastonare Clitandre (2) non sono tutti espedienti vieti della commedia dell' arte, non sono assai facilmente riconoscibili a quel sentore di farsa un po' grossolana che mandano tuttavia anche attraverso lo squisito rimaneggiamento del Molière?

Ma il terz' atto specialmente sembra esser tolto di peso da qualche antico scenario.

Quella scena nel buio, quel vagolare che fanno alla cieca le due coppie Clitandre e Angelica, Lubin e Claudina che non riescono mai ad accozzarsi nel senso giusto, quel prendere che Lubin fa in iscambio George Dandin per Claudina son tutte cose della commedia dell' arte. Il Moland stesso scrive di questa scena: " *...lorsque*

---

origines, Milan, Dumolard, p. 176; William Volhart — *Die Quelle von Molières Tartuffe* « Archiv fur das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen », vol. XCI, fasc. I. Toldo — *A proposito di una fonte italiana del « Tartuffe »*, « Giornale Stor. della lett. ital. Vol. XXIII, p. 297.

Si vegga inoltre la comunicazione a p. 476 del medesimo volume del Giornale Storico.

(1) Bartoli Adolfo. Scenarii inediti della commedia dell' arte, contributo alla storia del teatro popolare. — Firenze, Sansoni, 1880.

(2) Lo stesso si vede, per dirne una, nella « Lingere du Palais » del Gherardi. Si vegga Evaristo Gherardi; Le théâtre italien ou la recuel général de toutes les comédies ou scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens. — Paris 1717. Tome I, p. 61.

les personnages se cherchent à tatons dans la nuit noire, se prennent les uns pour les autres, et que Lubin, croyant avoir affaire à Claudiael révèle à George Dandin la trahison d' Angélique, nous sommes en plein sur le terrain de la comédie italienne; ces jeux nocturnes, ces échanges, ces meprises abondent dans les canevas des Gelosi „ (1).

La scena al buio si presta ad altri lazzi; George Dandin chiama premurosamente in istrada il servitore, e questo per far più presto salta giù dalla finestra. Non si riconosce in ciò l' abilità da saltimbanchi che molte volte i comici dell' arte univano a quella di improvvisatori?

Dopo il salto Colin dovrebbe essere ben desto, pure, mentre il padrone nel buio gli parla, credendolo da un lato, egli passa dall' altro e si addormenta; la scena si ripete due volte, finchè finalmente padrone e servo s' incontrano, si urtano e cadono ambedue a terra.

Bastonate, equivoci, cadute, scene di fracasso generale erano gli ingredienti più saporiti della commedia dell' arte, e fonti inesauribili di comicità.

Nulla dico poi della scena culminante della commedia: l'astuzia colla quale Angelica rientra in casa, e, da rea convinta e confessa che era, passa a recitare la parte di innocente non solo, ma di accusatrice dei disordini notturni del marito, ha in sè tale vivacità d' azione, è così consona alle trovate spiritose delle maschere della commedia improvvisa che non si può non sospettare che abbia una origine italiana.

Son sicuro che a nessuno di chi mi legge sfuggirà a questo punto l' analogia spiccata che ha questa scena con una novella del Boccacci, la quarta della settima giornata, analogia che non sfuggì al Riccoboni il quale vide (2) in questa novella la fonte del George Dandin, cosa che a me, per ragioni che dirò in seguito, non sembra molto probabile.

Movendo dalla novella del Boccacci, e sulla scorta del bel libro del Landau " Die Quellen des Dekameron „ mi sarebbe facile rimontare di fonte in fonte fino a quel mare magnum di tutte le novelle che è la " Disciplina clericalis „.

Ma molto probabilmente tutta questa roba al Molière restò ignota, e sarebbe un ostentare della facile erudizione l' accingersi a una simile rassegna.

Sarebbe invece molto importante trovar traccie di un simile motivo comico nel campo della commedia italiana; cosa che a priori appare assai probabile a chi rifletta alla grande influenza che sempre la novellistica ha avuta sull' arte drammatica di tutti i paesi. A incitarci a una simile ricerca viene un' affermazione del De Brosses, sfuggita, a quanto pare, alle diligenti ricerche del Moland. È noto che il De Brosses era un appassionato di teatro; egli dedica

---

(1) Moland, Op. cit. p. 366.

(2) Riccoboni. Nuovo teatro italiano — Parigi, 1733. Prefaz. generale. Tomo 1, pagina XXVI.

ad esso parecchi capitoli dei tre volumi del suo viaggio in Italia. Parlando dunque della commedia all' improvviso, dopo aver notato che il Moliére ha molte volte volte attinto alle sue fonti, narra: " *J' ai vu entre autres jouer le George Dandin d' un bout à l'autre mas il y avoit une infinité de sottises que notre comique n' a eu garde d' adopter* „ (1).

Una tale testimonianza sembra a bella prima decisiva. " Non ci eravamo dunque ingannati! „ esclamiamo " il Molière, scrivendo il " George Dandin „ teneva davvero presente un modello italiano, lo imitava " *d'un bout à l'autre:* „ e si accende in noi il più vivo desiderio di ritrovare questo antico scenario.

L'Ademollo, al quale solo la testimonianza del de Brosses non è sfuggita, crede che il rinvenimento di questo scenario sia reso impossibile o almeno assai difficile dal fatto che il de Brosses non ce ne ha tramandato il titolo. (2)

Anche io mi sono accinta a tale indagine, ma le mie ricerche— anche forse perchè non ho potuto estenderle a tutto il materiale — sono restate infruttuose nel senso che non sono riuscita a trovare uno scenario che trattasse da capo a fondo l'argomento del George Dandin; e non mi rimane che sperare che qualche studioso sia più fortunato di me nelle sue ricerche.

Ma intanto, a furia di pensarci su qualche dubbio è venuto facendosi strada nel mio animo, è venuto ad infirmare e a rendere meno decisiva l'asserzione del de Brosses.

Sarà poi vero che esistesse anteriormente alla commedia del Molière uno scenario di argomento analogo da cui il commediografo francese avrebbe tratta la favola del suo " George Dandin?„

Se così fosse come mai il Riccoboni, attore e capocomico, imparentato per mezzo della moglie con una famiglia di attori di padre in figlio, ne avrebbe ignorata l'esistenza, e sarebbe andato, come abbiam visto, a cercare la fonte del " George Dandin „ nella novella già citata di Messer Giovanni Boccacci? Non nego che tra le infinite cose possibili ci sia anche questa: che lo scenario, pure esistendo, sia restato ignoto al Riccoboni; ma bisogna convenire che è una probabilità molto lontana. Il numero dei *soggetti* della commedia dell'arte non era poi stragrande; Carlo Gozzi li fa ammontare a un trecento; mettiam pure che siano di più, ma insomma un comico di professione poteva ben conoscerli tutti, e tanto più il Riccoboni nella sua lunga carriera in Italia e in Francia, lui che di teatro si occupò tanto, non solo come attore e capocomico, ma come autore, e come riformatore!

D' altra parte nella commedia del Molière troviamo un organismo così perfetto, una concatenazione e gradazione di fatti, e un significato così serio quali in nessuna commedia all'improvviso. Nel " George Dandin „ abbiamo è vero una serie di scene che non

(1) De Brosses. Lettres historiques et critiques sur l' Italie. — Paris, An *VII*, Tomo III, p. 233,

(2) Ademollo — *Intorno al teatro drammatico italiano dal 1550 in poi* « Nuova Antologia ». 1° marzo 1881.

sono che delle buffonate non solo degnissime della commedia dell'arte, ma derivate certamente da esse; ma c'è un concetto serio che dà un significato a tante buffonate. Il Molière fa ancora una volta la satira ai costumi pervertiti e all'ipocrisia delle classi alte, messi specialmente in confronto colla retta e un po' grossa semplicità di George Dandin. Questi fa nella commedia la parte dello ingenuo; ma, appunto come ad ingenuo, è affidato a lui il compito di rappresentarci " una più alta e più libera moralità di quella, che è contenuta nei limiti artificiali delle pedanterie e delle etichette sociali ". (1) George Dandin, che, pur sapendo di aver ragione, si lascia chiuder la bocca dall'altrui improntitudine, e chiede perdono alla moglie che egli sa colpevole ci fa ridere, perchè ci rappresenta un' assurdità tipica, una contravvenzione ideale alla logica e al buon senso. Ma il satirizzato non è lui, è invece la classe opposta alla sua, quella dei nobili; è la donna tradizionalmente ingannatrice e menzognera, eterno bersaglio che la *raillerie* dei francesi non è ancora stanca di colpire da Rabelais ai più moderni scrittori. L'ipocrisia muliebre è flagellata insieme con quella dei nobili, mai a corto, secondo il Molière, di sotterfugi, invenzioni, e sfacciata improntitudine.

Ora tutto questo è un concetto troppo serio e per di più troppo fine per poter essere svolto in una commedia all'improvviso. Nelle commedie dell'arte quello che solo può fissarsi è l'azione; e nel " George Dandin " l'azione non avrebbe ragione di essere qual' è se non avesse per filo conduttore un tale concetto satirico. Si badi infatti che in questa commedia è osservata una perfetta gradazione; Angelica ne fa sempre di più grosse, e mai si perde d'animo; George Dandin acquista via via una certezza maggiore delle leggerezze della moglie, e nello stesso tempo è costretto ad umiliarsi sempre più innanzi ad essa, sino a finire in ginocchio con una candela in mano.

Questa perfetta gradazione non è frequentemente osservata nelle commedie dell'arte; e addirittura impossibile sarebbe stato serbare in esse il limite conveniente, almeno quanto sarebbe stato necessario a non traviare il significato della commedia.

Del dialogo improvviso infatti era fissato come si sa, la conclusione a cui doveva arrivare, ma del resto gli attori eran padroni di svolgerlo a loro piacere, d' interrogarsi, rispondersi, far lazzi, scherzare come e quanto volessero. Data questa libertà degli attori, chi avrebbe potuto assicurare che essi non si sarebbero di preferenza divertiti alle spalle di George Dandin, non avrebbero di lui fatto un ridicolo invece di un ingenuo, travisando così il significato della commedia. Tanto più che George Dandin è tal carattere, e si trova in tale situazione che, mentre tira da sè gli scherzi, se non è trattato con tutta delicatezza e finezza di tono, finisce col perdere i suoi tratti caratteristici, e sfigurarsi, e diventare un tipo dei più volgari. Basta oltrepassare d' una linea il limite dovuto, e si cade nella comica più grossolana.

(1 Masci — *Psicologia del comico*. Napoli « Tip. della R. Università ». 1889 p. 27.

Per tutte queste ragioni a me pare che il " George Dandin „ sia una concezione essenzialmente molieriana, e non debba alla commedia dell'arte altro che i singoli elementi e motivi comici, che, elaborati poi dalla fantasia del commediografo francese, avrebbero acquistata forza organica e quel colorito serio e un tantino pessimista che si riesce sempre a trovare anche nelle più gaie commedie del Molière.

Ma.... e la testimonianza del De Brosses? Egli afferma di aver veduto rappresentare all'improvviso, da cima a fondo il " George Dandin „; possiamo noi dubitare delle sue parole, possiam dire che egli mentiva, o supporre almeno che la memoria lo tradisse quando egli parla del George Dandin, invece forse che di qualche altra commedia? No, perchè egli non si limita soltanto a darci la notizia; ma rileva alcune differenze che passano tra lo scenario e la commedia molieriana: " *Il n' y a qu' un point qui m' a paru rendu d' une manière plus vraisemblable que chez lui* (s' intende Molière), *et qu' il me semble qu' il aurait dû laisser tel qu' il est. Il y a un puits dans la rue, près la port du mari. Quand la femme revient la nuit de son rendez vous et qu' elle trouve son mari à la fenêtre, au lieu de faire semblant de se tuer d' un coup de couteau, elle le menace de se jeter dans le puits, s' il la réduit au desespoir en refusant de lui ouvrir avant l' arrivée de son père, elle ramasse en effet un pavé qu' elle jette dans ce puits, et se tapit aussitôt derrière la margelle ; ce qui est fort naturel* „ (1).

Non può dirsi che l'osservazione del De Brosses non sia giusta, la scena acquista infatti in questo modo verosimiglianza e drammaticità ben maggiori.

Il tonfo che fa la pietra nell'acqua è mezzo più acconcio a scuotere la sicurezza di Pantalone, che non l'atto di ferirsi col coltello che George Dandin vede dalla finestra. E come mai riesce a vederlo se pochi momenti prima l'oscurità era così fitta che Lubin poteva prendere in iscambio George per Claudina, che non era piccolo sbaglio?

Colla medesima finezza il De Brosses nota però che nello scenario italiano il limite giusto della comicità è oltrepassato. Pantalone, al tonfo della pietra nell'acqua, scende " *mais au lieu d' en rester-là comme dans Molière, il va chercher un crochet et se lamente en tirant du puits des rubans, des coëffures, un panier, des jupes de femmes, et cent autres pauvretés.* „ E aggiunge assai giustamente: " *Je remarque que presque toujours ce gens ci, à force de charger l' action soit dans le comique, soit dans le tragique, en manquent l' effet, faute de savoir s' arrêter au point du vraisemblable* „ (2).

E poichè il De Brosses dalla rappresentazione di questa commedia dell'arte fu tratto a fare dei confronti e delle osservazioni così giuste e così fini non mi par possibile dubitare della sua buona fede nè della sua buona memoria.

In tal caso non resta che fare un'ipotesi: che cioè lo scenario

(1) De Brosses. L. c.

(2) Ivi.

di cui parla il De Brosses non fosse esso stesso che una riduzione della commedia del Molière.

Niente di assurdo in questa ipotesi: è frequentissimo il caso di commedie scritte ridotte a scenario: per parlar solo di commedie francesi, sappiamo che il Riccoboni; nel suo fervore di riforma si diede ad adattare per le scene italiane delle commedie francesi, " *bien entendu* " egli dice " *que toutes ces Comédies Françaises étoient jouées à l' impromptu* ". (1) Tra gli scenarii inediti della nostra Biblioteca Nazionale ne abbiamo uno intitolato: " Le astute semplicità di Angiola " (2) che non è altro che una riduzione dell' " École des femmes " del Molière; e in un libretto del Palomba il " *Cocu imaginaire* " si trova ricordato come una commedia dell' arte. (3) Tra il Molière e la commedia improvvisa c' è come uno scambio amichevole di buoni ufficii: il Molière derivò molto dalle allegre e sbrigliate farse italiane, e queste più tardi alla loro volta non ebbero ritegno di toglier da lui argomenti e soggetti.

È una specie di doppia corrente di cui finora non s' è studiato che il primo ramo, quello che va a beneficio del Molière, ma anche il secondo si presenta come argomento di feconde ricerche.

Quanto alle *sottises* che il De Brosses notava nella commedia da lui vista recitare, esse sono facilmente spiegabili colle aggiunte, modifiche, varianti che i comici italiani non avranno mancato di apportare al *soggetto* che avevano tra mano. Ho già fatto notare come l' argomento del " George Dandin " dovesse necessariamente sfigurarsi capitando in mano d'improvvisatori, perdendo molto della sua originale finezza ed armoniosità di parti. Probabilmente i comici avranno caricata ancora l' azione già un po' esagerata nel Molière, e, togliendo alla commedia il significato serio che essa aveva, l' avranno ridotta a una ignobile farsa. Nè le mie sono supposizioni fantastiche ed infondate: ho sotto gli occhi " Le astute semplicità di Angiola " e vedo che sono appunto di questo genere le alterazioni che in essa ha subita la vivace commedia molieriana " L'école des femmes ".

Il " George Dandin " avrà avuta la medesima sorte; trasformato lentamente per opera di chi sa che lunga serie di attori, sfigurato chi sa come, potè al De Brosses parere niente più che una delle solite commedie dell' arte, potè celargli la sua molto più nobile origine.

---

(1) Louis Riccoboni. Histoire du Théatre italien, p. 54.

(2) Gibaldone de' Soggetti da recitarsi all' Improvviso.... di D. Annibale Sersale, conte di Casamarciano; fogl. 671 e sgg. (Bibl. Naz. di Nap. 11 - AA - 41).

(3) È la servetta comica che dice:

> Le commeddie dell' Arte
> Forze non saccio tutte?
> Quanno aggio fatto la mia *Serva Maga*
> Lo *Spirito Folletto*
> Il *Cocù imaginèr*, le mie *Pazzie*
> Le cascette lo ssanno
> Si aggio fatto tesore......

Palomba « La commediante » Commedia per musica, Napoli, Cirillo, 1754.

Si verificherebbe insomma per questa commedia la doppia corrente a cui ho già accennato: il Molière avrebbe attinto largamente alla commedia dell' arte i singoli motivi comici che la compongono, la commedia dell' arte si sarebbe poi più tardi impadronita della concezione molieriana, l' avrebbe fatta di nuovo sua materia e sua preda.

Ora io non voglio indugiarmi su tutti gli elementi della vecchia commedia italiana a soggetto, da cui il Molière ha tratto partito pel suo " George Dandin „. In parte questo lavoro è stato fatto dal Moland. Dirò soltanto qualcosa dell' ultima astuzia d' Angelica, quella che essa mette in opera per rientrare in casa.

Questo vecchio motivo già ampiamente sfruttato dalla novellistica italiana e francese del Medioevo, ebbe la fortuna di essere trattato dal Boccacci, la cui opera è troppo famosa perchè chiunque parlasse del " George Dandin „, antichi o moderni che fossero, non ricorressero col pensiero alla novella di Tofano e di Ghita.

C' è però un particolare che a me fa dubitare moltissimo che il Molière abbia attinto direttamente dal Decamerone.

Ho detto fin dal principio che non voglio occuparmi delle più antiche redazioni di questa novella; ma è necessario che io venga meno per poco al mio proposito, solo quanto basti ad affermare che dalla *Disciplina clericalis,* venendo giù giù a " Le Castoiement d' un père à son fils „ al " Roman de Dolopatos „ all' " Histoire de sept sages de Rome „ e infine giungendo al Boccacci, noi troviamo sempre invariato questo particolare: la donna finge d' uccidersi gettando una pietra nel pozzo. Il solo Molière si stacca da questa uniformità; Angelica adopera il coltello per far paura al marito.

Il de Brosses ci ha fatto notare quanto la prima versione sia più verisimile; e noi siamo d' accordo con lui tanto più che non sapremmo come Angelica, fuori casa, possa trovar così presto a sua disposizione un coltello, a meno che essa non abbia avuto la preveggenza, poco supponibile, di portarlo con sè. E non sapremmo perchè il Molière si sarebbe indotto, conoscendo la versione boccaccesca e tradizionale, a sostituirla con un' altra tanto meno verisimile.

Già nella sua giovanezza girovaga il Molière aveva schizzato un abbozzo di farsa sul motivo di questa astuzia muliebre: parlo della " Jalousie du Barbouillé „ (1). Anche in questo giovanile lavoro è il coltello che ha la preferenza sul pozzo.

Perchè dunque questa costante preferenza verso una variante di minor valore?

Perchè con essa si veniva a semplificare l'apparato scenico, suggerisce l'autore della *Notice* su " George Dandin „ nell' edizione già citata.

Ma a me questa ragione non par sufficiente. Il fare apparire un pozzo sulla scena non era certo tale difficoltà che si dovesse ad

(1) Si vegga l'edizione dell' « Opera del Molière » curata da Despois e Menard, Paris Hachette 1875, V. I.

essa sacrificare la verosimiglianza della scena culminante della commedia. E, ammesso anche che questa potesse essere una difficoltà pel modesto attore di campagna qual' era il Molière al tempo che abbozzava " La jalousie du Barbouillé ", e che potesse tornargli comoda la soppressione del pozzo, che bisogno avrebbe mai egli avuto di sopprimerlo ancora nel " George Dandin " rappresentato la prima volta nello splendore della Corte a Versailles?

Secondo me il Molière non conobbe la prima variante, quella accettata da tutti i novellieri, e resa illustre dal Boccacci; il Molière dovè già trovare il motivo storpiato dai comici dell'arte.

Sappiamo infatti che esso era divenuto patrimonio dalla commedia dell' arte da un' affermazione del Cailhava il quale dice di aver veduto rappresentare uua commedia intitolata " Pantalone avaro " in cui ricorre ancora il *leit-motiv* della pietra gettata nel pozzo *leit-motiv* che invece già accenna a scomparire in una commedia di messer Andrea Calmo della quale credo di essere io la prima a occuparmi in questo senso.

Siano nella " Rodiana " (1) *Comedia stupenda et ridiculosissima* altre volte attribuita al Ruzzante, e che dal Rossi è stata rivendicata al Calmo. (2)

I protagonisti della scenetta questa volta si chiamano Felicita e Cornelio. Come Angelica Felicita è uscita anch' essa di casa all'insaputa del marito, per andare in cerca del suo Rubberto, e s' è dovuta convincere che " il sparviere è volato "!

Al momento di rientrare in casa le " accresce dolor sopra dolore " il pensiero che il marito possa esser tornato prima di lei. Questo le sarebbe disonore e vergogna. Alla fine si decide a bussare. Chi si affaccia è proprio il marito: " *Chi è la? Chi seu? chi domandeu? che? no stà quà el forner: sotto el portego, la prima porta a man zanca è la caneva.* "

E qui Felicita a pregare; ma Cornelio riman duro nella sua risoluzione di non aprir la porta; ne segue una scena piena di freschezza e vivacità. Le ingiurie che Cornelio rivolge alla moglie sono piene di lepidezza, e fanno il paio con quelle di " George Dandin ". Quanto a Felicita essa è molto meno perversa di Angelica, e il tono umile delle sue preghiere non è in stridente contrasto colla baldanza arrogante d' altre volte; anch' essa però ricorre ai diminutivi carezzevoli per blandire il marito: " *dolce il mio marito Cornelietto* ", così come Angelica dice: " *mon pauvre petit mari* ", e nella " Jalousie du Barbouillé " anche " *mon cher petit coeur* ". E infine anch' essa manifesta il proposito di ammazzarsi " ... *voglio dar fine a' miei giorni, et rimaner cibo e pasto de' pesci,* NEL FIUME DI PARMA, ecc. " e la didascalia aggiunge: *qui Felicita finge annegarsi, et Cornelio vien fuora* gridando: " *Ah moier bella, moier cara, vien in casa, che treppo con ti, non andar cara Felicita.* "

(1) **Rhodiana, Comedia stupenda, et ridiculosissima del famosissimo Ruzante, piena d' argutissimi motti, in varie lingue recitata. Di novo con somma diligenza riveduta et corretta. In Vicenza, appresso gli Heredi di Perin Libraro 1589. Atto IV, Sc. VII - X.**

(2) **Vittorio Rossi. Introduz. alle lettere di Messer Andrea Calmo Tor. 1888.**

Il resto si svolge nel solito modo. La scena del Calmo rappresenta a parer mio un anello intermedio tra la novella boccaccesca e la commedia molieriana.

Benchè si parli ancora di annegamento il pozzo è sparito, sostituito, forse per ragioni di convenienza locale, dal fiume.

Ora se il pozzo era preferibile in quanto rendeva possibile far sentire il tonfo della pietra nell' acqua, il fiume non presenta più questo vantaggio. Perchè o bisognava far passare il fiume proprio accanto alla casa, e allora vi sarebbe stato davvero la difficoltà scenica; o Felicita doveva fingere di allontanarsi per andare ad annegarsi, e questo non poteva suscitare nell'animo del marito l'orrore e lo spavento di un suicidio tentato sotto i suoi occhi.

Rispetto a una tale scena il coltello molieriano rappresenta non più un guasto, ma una correzione, con la quale non si raggiunge la perfetta verosimiglianza dei primi originali, ma che in certo modo può bastare a illudere.

La scena del Calmo non sarà stata la fonte diretta del Molière; passata per le mani di chi sa quanti attori, dopo aver subito chi sa quante e quali ulteriori trasformazioni, sarà capitata sotto gli occhi del Molière recando già infisso nel petto quel coltello che tanto ci angustia, o in condizioni tali che con quel *coltello* il Molière abbia potuto credere di recarle ristoro e conforto.

Tutto questo secondo me prova che il Molière non conobbe la novella del Boccacci, e tanto meno le più antiche che avevano preceduto il gaio novelliere italiano. Ma la novella di Tofano e di Ghita non dovè rimanere ignota a quell'ignoto che ebbe l' idea di ridurre a canovaccio la commedia di “ George Dandin „ ; nello scenario di cui parla il De Brosses il pozzo ha ripreso il suo posto d' onore sulla scena, e una nuova Angelica può spaventare ancora un troppo semplice Pantalone facendo cadere una grossa pietra nelle sue acque profonde.

Napoli.

Maria Ortis

CENERENTOLA

(Dopo il concorso Sonzogno)

Innanzi tutto, nell'inizio, qui donde gli antichi poeti solevano con flebili modi, con sorrisi e con riverenze inchinare le divinità e invocare le muse per ottenere propizia via, sciogliamo un fervido inno laudativo, con animo sincero, ed esaltiamo l'atto bello e degno di un italiano, il quale, rinnovellando, oggi, con gesto ignorato ai nostri tempi, l' antica magnifica tutela del nume vigilante, amoroso, su i poeti e su i musici, sollecito nell'offrir loro l'aiuto urgente e l'agio di addimostrarsi, solo, in terra nostra, con nobile iniziativa l'ideale d'arte contempera con la praticità di commercio. Forse, non ancora a bastanza è stato lodato il Sonzogno per il concorso musicale recentemente terminato, che egli, con fulgido mecenatismo, volle bandire, trascurando quasi tutti quegli elementi di essenziale importanza mercantile dei quali ogni altro commerciante avrebbe avuto cura di usufruire per magnificar se stesso, per sfolgorare borghesemente in faccia a gli attoniti per la stranezza del caso, per ricavare, in fine, un' immediata utilità, anche prima di ottenere la rimunerazione della degna iniziativa avuta: sì che egli ci ha risparmiato, per esempio, l' incubo della invadente *réclame* americana italianizzata, che dà le vertigini a colui per il quale essa è fatta e sconvolge il sano criterio di colui che deve giudicare. E ogni cosa ebbe, al certo, il suo chiaro e semplice aspetto, nessun artificio turbò l'applicazione della regola, nè influsso alcuno fu esercitato su le conscienze dei giudicanti: ciò è ammesso a priori, pur essendo lecito a chi che sia di dubitarne; ogni concorso, come ogni esame, come ogni altra forma di gara, ha un inevitabile strascico di discussioni, sempre oziose, talvolta in buona fede, talvolta maligne, come quelle delle serve al pozzo. I nomi dei giudici, stavolta, non permettono la supposizione di una men che per-

fetta giustizia. E ogni cosa fu, al certo, fatta con larghezza di criterio, con liberalità da gran signore, con visioni di arte... salvo una.

*

Voi imaginate l'avvenimento: esso ebbe grande eco di plauso, anche fra gli stranieri, e molti lo ricorderanno con compiacimento per lungo tempo ancora: pensate: tre giovani maestri, le cui opere sono state sottilmente analizzate da i più chiari musicisti di universale affermata nominanza, tre giovani, che hanno le più verdi speranze e tutte le ansie e le trepidazioni proprie di colui che è all'inizio di una carriera, e tutte le audacie e gli ardori della giovinezza, sono messi a paro, all'istesso grado di intelligenza e di sapienza: rispetto a coloro che sono rimasti per via sono già i trionfatori: si aspetta un ultimo giudizio che decida la sorte, quello della platea che, nella sua maggioranza, giudica per alcune limitate visioni, poi che non può essere data a esso tanta facoltà esaminatrice che lo elevi a dignità di giudice unico: tale giudizio coronerà d'alloro la fronte del migliore fra i tre concorrenti: gli altri due rientreranno a rimeditare, sicuri che la loro opera, benchè sia degna del plauso dei maestri, non abbia, in oltre, quelle virtù che piacciano al pubblico. Il procedimento del concorso, come si vede, è fra i più logici.
Trionfi Dupont: il pubblico lo vuole, la commissione mette il visto alla sentenza. Splenda tutta la gloria sulla fronte del vincitore, rifluisca la vita nelle sue vene esauste, vagheggi la sua mente visioni d'arte e la mano sia pronta e la fortuna facile. Tale l'augurio che tutti pensarono cordialmente, allor che la decisione fu nota e non si fece, naturalmente, quistione di nazionalismo. Solamente Pietro Mascagni fra una conferenza, un foglio di lume, un'opera e una salita in appoggio al trapezio, trovò tempo di affermare che " era stato decretato al Dupont il premio da sei mesi "; poi che nessuno gli diè retta tornò, taciturno, all'*Amica*.

*

In tanta solennità di avvenimento, nella gaia festa di arte, mentre fervidamente s'inneggiava al vincitore e al patrono, un atto. un solo atto, precipitosamente deciso e universalmente risaputo, parve come una nota estranea in un accordo perfetto. Chi aveva avuto una tanto graziosa serie di idee cortesi avrebbe dovuto, nella fine come nell'inizio dell'opera, pensare che a canto al fatto commerciale, ben che perfettamente legale, ci era un più importante fatto morale, che qualche considerazione doveva meritare, potendo esser rispettato, senza alterare, senza sminuire le conseguenze del fatto commerciale. E qui è opportuno notare che l'osservazione tocca solo il fatto, trascurando le persone, che essa è d'indole semplicemente sentimentale, e che può essere creduta anche più sincera

e disinteressata e non insidiosa quando chi la muova dichiari d'essere del tutto estraneo e del tutto indifferente per il Filiasi come per il Dupont, come per il Sonzogno, come per il Da Venezia.

Il Sonzogno, contemporaneamente all' esito del concorso, facea annunziare d' aver comperato il *Menendeze* di aver incaricato il Filiasi di altri lavori; così il *Menendez* non accettato dal publico e dalla giuria, otteneva il plauso solamente dell' editore: sembrò, quasi, che questi avesse voluto tacitamente conferire un secondo premio, ciò che non avrebbe potuto fare la commissione, che avea ben precisi poteri.

Questo divisamento del Sonzogno, se bene legalissimo, pure, perchè manifestato tanto rapidamente, considerato da un punto di vista sentimentale, è poco simpatico: e tale è parso a chiunque abbia osservato serenamente i fatti, avendo rispetto delle speciali condizioni dei tre concorrenti prescelti e, in ispecie, di quelle del da Venezia: poi che l' atto del Sonzogno implicitamente umilia il Da Venezia, il quale era stato prescelto come il Filiasi, e, come il Filiasi, era stato respinto. Al conspetto di tutti una stessa sorte avrebbe dovuto accomunare i due riprovati. L' esaltazione di un vinto è amaro oltraggio agli altri vinti. Il festeggiamento esageratamente cerimonioso a un solo invitato, che per unanime parere non sia il più importante fra gli adunati, è spiacevole per gli altri convenuti. La redenzione e la glorificazione di un lavoro riprovato è maggior sconfitta, è più acerba critica per gli altri lavori ugualmente riprovati, specialmente se essi sieno stati giudicati di pari valore prima della comune riprovazione.

Sì che, sembra, non era quello il momento opportuno per esaltare il Filiasi, ricacciando brutalmente il compagno di sconfitta. E se anche, ciò che è probabile, il *Menendez* fosse stato di gran lunga superiore al *Domino azzurro* bisognava essere più misurati, più calmi: non si trattava, al certo, di ottenere frettolosamente una marca di fabbrica o un brevetto d'invenzione per una terra cotta fragile: il decoro di un giovine artista era sminuito, la sua riputazione notevolmente danneggiata: a lui era toccata una prima sconfitta, forse, meritata, ma egli è stato, poi, spinto a un' altra sconfitta, a una maggior delusione, all'esame non più di un artista ma di un commerciante: e ciò non era previsto nel programma. E questo giovine, questo artista, candidato al premio, ha ben un' anima, ha dei sogni, rimira il suo avvenire, attende che la ruota della sua fortuna giri, ha durate fatiche, tiene, in fine, al decoro della propria arte, sua inferiore e più cara vita: ogni considerazione morale è stata trascurata, ogni sfumatura di grazia cancellata: il trionfo e l' ebrezza della vittoria hanno fatto obliare la generosità, se non doverosa almeno rituale, verso il più debole, verso il vinto. Naturalmente, trascorso un pò di tempo, il Sonzogno avrebbe potuto acquistare il *Menendez* e glorificarlo come merita o come più gli fosse piaciuto; la dignità del Da Venezia non sarebbe stata menomata, la sua arte non sarebbe stata universalmente reputata la infima fra le mediocri, la correttezza avrebbe avuta una magnifica

e più chiara affermazione, tale da essere aggiunta al novero delle liberalità usate, nella contingenza, dal Sonzogno.

E tale rimprovero è stato mosso non per odio al Filiasi ; chè, anzi, per la fortuna artistica di lui s'accomunano, fervidamente auguriosi, i voti di tutt' i suoi cittadini.

Ora, il Da Venezia è il più *Cenerentola* fra i *Cenerentola*: i simili di ieri sono i principi di oggi: forse, molto più gradito gli sarebbe stato rimaner fra gli oscuri, fra gli ignoti, ai quali non arrise la speranza del trionfo, nè anche per quindici giorni. Ricorra a Rossini o a Massenet: *Cenerentola* o *Cendrillon* gli offriranno, facendo a gara — ancòra una gara! — i loro più dolenti motivi, dei quali egli userà come epigrafi per la sua opera. E, poi che è presso il focolare, riattizzi il fuoco e ritempri la spada infranta. Nothung! Nothung! *Cenerentola* si metamorfosa in Sigfrido?

Andrea della Corte

Il Palcoscenico

—✧—

" La città morta " di Gabriele D'Annunzio al " Politeama " di Napoli.

È possibile, è spiegabile, è giustificabile che l'anima di esseri moderni, presa dal fascino emanante da antiche cose, da antiche salme dissepolte di tra i ruderi di un'antica città, concepisca la mostruosità di passioni onde quegli antichi furono agitati, e se ne senta inesorabilmente domata come da una fatalità senza rimedio?

A me non pare. Certo, cotesto erompere di sentimenti non risulta logico e chiaro dalle scene della tragedia. Certo, lo spettatore non lo comprende, non se ne persuade, non se ne commuove; e la snaturata germinazione di morbose concupiscenze si compie, nell'anima e nel sangue del personaggio drammatico, senza che il pubblico ne intenda le cause e ne paventi le conseguenze secondando il pensiero dell'autore. Se Leonardo è un malato, un degenerato, un pazzo, possiamo guardarlo agire e averne pietà; ma se in lui e in chi lo circonda si vogliono porre significazioni diverse e più alte e più tragiche, se per lui si pretende di affermare una concezione ammodernata del fato antico, abbiamo — mi pare — il diritto di non consentire.

Può accadere che un fratello arda di amore incestuoso; ma non è evidente che ciò abbia la sua fatale origine dal contatto con le ruine di Micene, coi tesori della città morta, con le maschere d'oro degli Atridi. Cotesta suggestione è artifiziosa e *voluta*, non meno di quell'altra onde è vinto Lucio Settàla, il quale— cogliendo nel corpo di Gioconda la visione di cento diversi e magnifici atteggiamenti del marmo — proclama sè, per tale suggestione, superiore a tutte le umane comuni leggi di affetto, di dolcezza, di gratitudine, di bontà.

È sempre, molto, Gabriele D'Annunzio che passeggia sulla scena, accanto ai personaggi delle opere, anzi sotto le vesti medesime di alcuno dei personaggi: così, l'umanità dei casi e delle passioni si attenua, sfuma, perde completamente o in parte quei caratteri di emotività che non possono annidarsi se non nelle figurazioni tratte oggettivamente dal fondo universale delle verità umane, delle sensazioni umane, degli umani affetti e dolori.

E, per questo, spesso ci pare di averle già viste, le persone del dramma; e forse Anna ci ricorda il *Sogno d'un mattino di primavera;* e forse, nella sua diversa mutilazione e nella sua consimile tortura morale, ci richiama Silvia Settàla; e forse in Leonardo rivivono le esaltazioni di Lucio; e forse qui, come là, come altrove, ci riappare evidente, invadente, unica, la preoccupazione di affermare e cantare la ribellione dell'individuo a tutto quello che forma la catena, dolce o triste ma naturale, delle gioje e delle angoscie normali della vita.

Che resta? Le belle pagine colorite d'immagini, ricche d'evocazioni, dense di particolari eruditi; i delicati episodî, gli sprazzi superbi della fantasia, la magìa dello stile sonante e splendente anche quando non corrisponde a parola vera e sentita di esseri umani agitati da umane passioni?

È vero; ma quante debolezze, nel dramma, accanto alle luminosità della forma!

Tutto vi è raccontato: il febbrile lavorìo delle ricerche, il rinvenimento dei sepolcri, il delirio incestuoso di Leonardo, il dolore di Anna, la morte di Biancamaria; non vi è che una sola scena di vera azione drammatica: il dialogo amoroso fra Bianca e Alessandro.

La confessione di Leonardo è strana: non si confessano certe aberrazioni. Se non fosse strana, è antiumano, di fronte ad essa, il contegno di Alessandro, il quale ascolta, ascolta, ascolta,.. .e non ha un moto, una parola, uno scatto.

Ingenua e artifiziosa è tutta la scena d'equivoci, al quarto atto, fra Anna e Alessandro.

Inspiegabile è il carattere di Leonardo; inspiegabili le azioni di lui. Se si deve credere a quel che egli dice quando svela l'anima sua all'amico, l'orrore della folle febbre onde è tenuto lo fa spasimare e lo accascia; egli vorrebbe salvarsi: perchè dunque uccide Biancamaria? È la soluzione, fra tante, meno logica e meno giustificabile. Poi che egli sente la propria turpitudine, poi che egli prova una grande pietà per la innocente, poi che pensa che il veleno delle tentazioni gli salga su alla mente ed al sangue dalla polvere millenaria delle tombe d'Agamennone e di Cassandra, dalla sitibonda terra dell'Argolide, come non sceglie di fuggire? Poi che sente e vede la rinunzia di Anna alla cui pace più nulla oramai può esser concesso, come non lascia compiersi tale rinunzia, e non dona la sorella all'amore d'Alessandro? Se la gelosia lo turba, se egli non vuole che Biancamaria sia macchiata — strano e contraddittorio pensiero in lui che l'ha già contaminata di pensiero incestuoso — come non concepisce qualche altro mezzo onde separar sè ed Alessandro dalla fanciulla?

Se, ad onta di tutto, l'idea della uccisione lo vince, come può egli uccidere l'innocente e non uccidersi insieme con lei?

Come non pensa — senz'altra esitazione — di sopprimere sol anto se medesimo?

Non sono, queste, domande mosse secondo il sistema di qualche critico, il quale — esaminando l'opera d'arte dal proprio punto di vista esclusivamente — commenti gli atti dei personaggi dell'opera in rapporto al proprio modo di sentire anzichè in rapporto ai caratteri dei personaggi stessi e alle logiche necessità dell'ambiente e dei fatti fra i quali essi s'aggirano. Quel critico certo s'inganna. Ma, se noi poniamo a raffronto la soluzione della tragedia secondo l'autore e le altre varie soluzioni che si presentano alla mente di ogni osservatore sereno, quale risposta possiamo aspettarci?

A me pare che qualunque delle soluzioni accennate sarebbe più naturale, più umana, più pietosa, più giusta, e anche più vera — dato lo stato d'animo di Leonardo e quello delle persone ond'egli è circondato, nell'ora in cui i fatti si svolgono.

La bella scena, le magnifiche invettive, gli scoppî dolorosi di rimpianto e d'angoscia, il grido finale di Anna nulla tolgono — o meglio nulla danno — alla falsità della situazione. E la tragedia si chiude senza convincere, come non ha mai convinto attraverso il suo svolgimento: le frasi, le immagini, gli atteggiamenti, i colori ed i suoni non formano — soli — la vita; se le parole e i gesti non sono legati a palpiti e a fremiti di vera passione, se in essi non vibrano le anime ma si contorcono artificiose figurazioni, tutto l'edificio del poeta è gramo e freddo, e genera stanchezza e freddezza.

Non vale opporre l'alta e recondita significazione dei simboli.

Anche i simboli — perchè ne scaturiscano significazioni accettabili e comprensibili — devono collegarsi, per ascose vie, alla vita materiale e interiore degli esseri: se non alle comuni volgari grette manifestazioni di essa, devono poterci condurre a manfestazioni più raffinate ma pur sempre chiu-

dibili nel cerchio ineluttabile che la natura ha segnato alla vita degli esseri, quali sono — intelletto e senso — per le strade del mondo.

Quando il contenuto — ideale o fisiologico o psicologico o sociale — dell'opera d'arte non poggia su fondamenti di possibile verità — magari relativa, particolare, d'eccezione — l'affermazione del simbolo può parere medicatura della povertà sostanziale dell' opera, sia pure questa incorniciata superbamente fra le bellezze magnifiche della forma.

Ettore Strinati

" In automobile ", commedia in tre atti, di Alfredo Testoni

La nuova commedia giocosa di Alfredo Testoni, rappresentata per la prima volta, al *Costanzi*, dalla compagnia di Virginia Reiter, innanzi a un pubblico come meglio non si sarebbe potuto desiderare in Roma ai 27 di giugno, ebbe successo completo.

Questo è giustizia subito constatare. Detto ciò, vediamo: Che cosa è l' ultimo lavoro del nostro simpaticissimo commediografo?

— È una commedia costruita con grande perizia di tecnica, molto garbata, molto digeribile, e ravvivata da cima a fondo da un dialogo comico, spigliato senza volgarità, e non privo di finezze.

Vi par poco? Tutt' altro!

Soltanto, ha un peccato originale.

E il peccato, a mio modesto avviso, è questo. Il Testoni deve essersi detto: Sfruttiamo per una commedia la passione per l' automobile, tutta moderna e tanto diffusa; interesserà certo moltissimi.

Quando però egli ha voluto far sprizzare scintille di comicità da quel coso, molto comodo per veloci gite in campagna ma antiestetico, si è dovuto accorgere che quello mal rispondeva all' intenzion dell'arte, anche giocosa. Sul tema dell' automobile due *motivi* erano da svolgere, che l' autore pratico ha subito veduti: quello della passione confinante con la manìa per lo sbuffante veicolo, e quello delle disgrazie che esso può procurare. Ma il primo motivo è sfruttatissimo, poichè tutte le nuove invenzioni, tutti i divertimenti più in voga hanno avuto i loro ferventi ridicoli, e questi sono stati colpiti in cento commedie; nè la diversità dell' oggetto può di molto variare la natura della satira. Il secondo motivo poi è tutt' altro che allegro, e quindi per una commedia che deve far ridere, pericoloso.

Ebbene, all' attento osservatore non sfugge che l' autore, malgrado i suoi abili sforzi, si dibatte per tutta la commedia tra uno *spunto* vecchio e l'altro scabroso.

Ma il combattente è di prima forza; ha intuito il pericolo ed ha cercato di attenuarlo, mascherando abbastanza bene il suo disagio.

Le disgrazie in automobile? Misericordia! Ma se fossero finte, volute per raggiungere uno scopo galante?

... Ed ecco il tipo del *conte Rossetti*, un adoratore un pò sciocco, destinato a restar con l' appetito innanzi ai piatti più succolenti, il quale si serve dell' automobile come mezzo di seduzione... abortita. Egli induce *Renata Vallardi*, un tipo di donnina teatralmente noto alla quale da tempo fa la corte, a seguirlo in una gita automobilistica; ma, a un certo punto, crak... ecco il guasto nella macchina: bisogna rifugiarsi in una trattoria di campagna per le riparazioni più urgenti. *Renata* però, che ama suo marito, e si accorge, un pò tardi, quanto sia povero di spirito il Rossetti, impone il sollecito ritorno in città senza, per servirmi della sua frase, gustare neanche una briciola di pane.

L' autore, trovata questa via di salvezza, si capisce che vi si abbandona

tutto, forse troppo, così la commedia finisce con aggirarsi tutta a torno le solite gelosie, gl' intrighetti amorosi e le astuzie di *Renata* per trovare l' amante del marito, tanto per attutire il rimorso del suo peccato di leggerezza. Questa amante (come capita sempre) si trova, e allora Renata, commossa, cade nelle braccia del marito, il quale torna ad amar lei e abbandona l' amica nelle braccia di Rossetti.

E il povero automobile? Se ne parla, è vero, durante tutta la commedia, ma tra quelle scenette amorose, che divengono il nocciolo del lavoro, termina col fare un pò la parte dell' intruso. Resta un' insegna attraente per far smaltire la merce ben confezionata; ma per il peccato di origine e anche perchè lo spettatore credeva di veder meglio figurare il protagonista, la commedia lascia in complesso un senso di vuoto, che neanche la vis comica del Testoni riesce interamente a colmare.

A questo punto sento interrompere: Ma che sottigliezze da pedante sono queste? Il lavoro è ben fatto, è simpatico, diverte, che cosa volete di più?

Niente. L' autore ha raggiunto il suo scopo, e battiamo le mani.

Ma io non sono il felice spettatore, che si contenta di vedere il giocattolo, ride e se ne va soddisfatto di aver trovato un diversivo ai guai della vita; appartengo invece alla schiera degli infelici che per eccesso di affetto, vogliono scomporre il giocattolo nelle sue varie parti, vedere come è fatto dentro e il modo come è costruito.

E d' altra parte, quest' ufficio (utile, inutile,.. non so), se non si compie con sottile amore e con scrupolosa coscienza, che cosa diventa?

Luigi Grande

Tip. Melfi & Joele *Palazzo Maddaloni — Napoli*

Caratteri fusi apposta per l'uso della RIVISTA alla fonderia Wilhelm Woellmer's — Berlin Sw.

Fondatore responsabile: Gaspare di Martino